古典音乐的黄昏

极简音乐史

〔日〕冈田晓生 著　尹宁 译

南海出版公司

VISIT...

LANZAROTE Caliente.com

古典音乐的黄昏

极简音乐史

〔日〕冈田晓生 著　尹宁 译

南海出版公司

极简音乐史

〔日〕冈田晓生 著

尹宁 译



南海出版公司

版权信息

书名：极简音乐史

作者：【日】冈田晓生

译者：尹宁

出版社：南海出版公司

出版日期：2017-07-01

ISBN：9787544288897

本书由新经典文化股份有限公司提供授权

版权所有·侵权必究

目录

前言
第一章 迷雾重重的中世纪音乐
第二章 文艺复兴和“音乐”的开始
第三章 巴洛克——熟悉与陌生
第四章 维也纳古典主义与启蒙的乌托邦
第五章 浪漫主义音乐的伟大与矛盾
第六章 成熟与崩溃——从世纪之交到第一次世界大战
第七章 二十世纪发生了什么？
后记
文献索引

前言

人们通常意义上说的“古典音乐”，和本书讲的“西方艺术音乐”可能不是一个概念。西方艺术音乐有一千多年历史，但我们平时熟悉和接触的古典音乐，仅限于十八世纪（巴洛克后期）到二十世纪初期这二百年间出现的。如果将西方音乐的历史比作河流，古典音乐充其量不过是长河的入海口。诚然，古典音乐的这二百年，是河流最为壮观美丽的时期，这段历史令河流变得更为波澜壮阔，是西方音乐最光辉璀璨的时代。然而，这条河流从何处而来，又将流向何方呢？

在窥探西方音乐历史这条泱泱大河的风貌之前，我们首先要看向它的上游，也就是所谓“古乐”时代。同河流一样，音乐的源头与支流众多，常常让人摸不着头脑。借用托马斯·曼《约瑟夫和他的兄弟们》序言的开头来说，“‘过去’这口井很深，可谓是无底之井”。时至今日，西方音乐已经不再是河流，我们身处名为“现代”的混沌之海。这片海洋中，来自不同地域、社会、历史的音乐交互混杂，形成洋流。它们不断改变着流向与力学关系，生生不息持续至今，令人眼花缭乱。而为“世界音乐”的汪洋提供大量水源的，无疑就是西方音乐这条大河。西方音乐往日那明晰的轮廓，早已渐渐模糊不清了……

本书的目的，就是向读者讲述西方艺术音乐史曾是怎样的一条河流。我无意按照简单的时间顺序，毫无遗漏地罗列音乐史上重要的人物、作品及用语。我想书写的是“历史”，而不是一个个作曲家或作品。另外，我将以一般读者为写作的对象，以让人手不释卷一口气读完这部音乐史为目标，在细节上尽量不使用专业术语。最重要的是在叙述中世纪到现在的历史时，不怯于使用“我”的第一人称叙事（我认

为多数音乐史方面的书过于在意“正确地讲述客观的历史”，从而失去了推动故事前进的力量）。如果非要说本书有什么写作方针的话，就是以上这些。



前文我说过“要以一般读者为写作的对象”，但恐怕拿到书的大多数读者都对所谓“古典音乐”有一定的认知。侃侃而谈“对第二次世界大战以后的音乐很熟悉，但从来没听过莫扎特”，或者“要鉴赏西方音乐就得从新艺术开始到蒙特威尔第，十九世纪的作曲家完全是胡闹”的人应该是少数。多数读者熟悉的，应该是从巴赫到马勒、德彪西时期的音乐。这个前提导出了本书另外一个写作方针：在行文语气上自然地保持历史的距离感。具体说来，就是不要求读者对贝多芬、泰勒曼或马肖有一定的储备知识（仿佛他们必须知道这些一样）。

考虑到读者历史知识方面的储备可能参差不齐，我会在大家比较陌生的地方讲得浅显一些，熟悉的地方则酌情添加专业的内容。这不单纯是为了启蒙，也和西方音乐史的性质有关。毋庸置疑，古典音乐是一百多年前出现在地球另一端的音乐，但对大多数读者而言，这些音乐是如此亲近，几乎让人忘了是历史上的音乐。我们听玛丽亚·卡拉斯《圣洁的女神》的CD，为了钢琴演奏会练习肖邦，这和在居酒屋听演歌、在卡拉OK唱流行歌曲一样理所当然。我们丝毫没有意识到，这些音乐已经和日本的江户时代一样久远。

然而，如果餐厅里的背景乐是圣母院乐派的奥尔加农，或者钢琴老师出了“十六世纪英国的维吉纳琴音乐”这种题目，抑或是酒吧里的钢琴手弹起阿诺尔德·勋伯格的《钢琴小品六首》……历史的距离感就会破坏音乐的浅显易懂之处。这些“古乐”或“现代音乐”都是从另外一个世界闯进来的音乐，它们回响在我们的时代，绝非那么容易理解，只是经过了历史的变迁，才渐渐被人们接受。

我们对音乐的感知中，不知不觉地将时代划分为“古乐”“古典音乐”和“现代音乐”（欧美称为新音乐）。也就是说，“古乐”是旧，“现代音乐”是新，而古典音乐却没有这样的历史性。不管是哆来咪的音阶，“哆咪唆”“西来唆”的和弦音乐系统，还是小提琴、长笛、键盘乐器等乐器，抑或是演奏会、乐谱出版的制度，今日音乐的种种基本是在十八世纪到二十世纪初期的古典音乐时代形成的。对大多数人来说，这便是古典音乐传承下来的规则，浅显易懂，不需要任何说明。“古乐和现代音乐或多或少都有历史的距离感，古典音乐却是我们现在所处的音乐环境中不言而喻的一部分。”与是否喜欢无关，我们就生存在这样的音乐制度中——或者说我们不得不生存在这样的音乐制度中，这两种说法必然存在语气上的差别。



那么在讲述各个时期的音乐史时，该如何调整焦点距离呢？具体来说，我想在讲到古典音乐时代时尽量代入历史感，在讲到“古乐或者现代音乐的时代”时反而多加入现实感。将古典音乐彻头彻尾地作为“历史产物”看待，思考它是什么、从哪里生发、将向哪里发展。将古典音乐放入历史的长河中，是对它的“异化”。我想尝试着怀疑一下它的容易理解之处。赞颂古典音乐的“大作曲家”们，比如巴赫、莫扎特、贝多芬、舒伯特、瓦格纳、勃拉姆斯、马勒等有超越时代的伟大和不朽，是我最不想做的事情。

在探讨古乐和现代音乐时，我会尽量让它们与古典音乐保持关联。不管是中世纪还是第二次世界大战时期，都不会作为一个独立完结的音乐史章节，而是加入“（古乐）为何向古典音乐发展，是如何发展的”或者“古典音乐为何（向现代音乐）发展，又是如何发展的”等思考。这样一来，读者也多少能感受到这些音乐之间的联系了。

本书自始至终都会将古典音乐置于西方音乐史最重要的位置，我写作的初衷并不是要将每个时代的音乐看得同等重要，再不厌其烦地

详尽介绍。我希望每位读者都知道，从十八世纪到二十世纪初期的“古典音乐时代”是西方音乐史上最光彩夺目的时期。我无意掩饰这样的个人偏好。当然在读者中间，或许有人是狂热的浪漫主义音乐信徒，不要说巴洛克初期的音乐了，连巴赫都不太感兴趣，也总觉得现代音乐听上去大同小异。但即便有这样的读者（其实我倒可能有这种倾向），我也无意去纠正他们的音乐偏好。

我想通过本书向读者传达的，是可以结合音乐史去聆听和欣赏音乐。古典音乐世界中那些“自己喜欢的曲子”“感动的曲子”“不太理解的曲子”“想听的曲子”“没什么兴趣的曲子”，并不像自助餐厅的菜肴一般，毫无意义地杂陈在一个非历史性的空间里。听音乐时如果能思考“这样的音乐从哪里诞生”，“它到底提出了什么样的问题”，“生发出这种音乐的时代，处于历史的哪个节点”，“接下来又发生了什么”，聆听的乐趣必将得到升华，这才是我想传达的东西。



在这个意义上，比起“音乐史”，本书恐怕更是一本关于“听音乐的方法”的指导书。我相信任何音乐都需要“合适的听法”。听者带着合适的情感，以合适的姿态，在合适的演出环境聆听……无论多么精彩的音乐，场合不对都是空谈。尺八不能在音乐演奏大厅里听，一大早就听现代爵士或在酒吧里听弥撒曲，不仅无法想象，而且荒谬感十足。而如果在学校毫无氛围的视听教室里听格里高利圣咏，也不会引起任何共鸣。我这样说，恐怕多少会被看作落后于时代的现代主义者，但我提出这种观点绝非出于道德诉求，也不是说在厕所里听安魂曲就亵渎神灵。我要表达的并非昔日贵族守旧的恶俗趣味，只是想根据以往的经验，从单纯的享乐主义来说明“错误的场合”会大大减少从音乐中获得的欢愉。世上从来没有那种“不拘时间、地点和方法，怎么听都动人心弦的音乐”，“音乐”和“听音乐的方法”总是并存。

如果感觉“有的音乐不管怎么听都不知所云”，我敢断言问题基本

都出在场合不对上。我们听古典音乐的方法都带着深刻的偏见，觉得这些音乐离我们很遥远，是属于历史的音乐。本书将一点点地——偶尔超越音乐本身——言及音乐的文化史背景，尽可能地再现“什么人以什么心情，在怎样的场合，在什么状态下听了那样的音乐”。诚如本书所述，西方音乐促进了乐谱和录音媒介的高速发展，在任何时间和场合都能力求准确地演奏和播放音乐。也许有人觉得，不管在东京、维也纳还是那不勒斯，贝多芬的《英雄》就是《英雄》。但就我自身而言，西方音乐是深深地植根于“场域”的音乐，是彻头彻尾的“民族音乐”，可谓是“世界上最强大的民族音乐”。

如果诸位读者将本书当作一部“欧洲观光指南”，我将不胜荣幸。去巴黎时找寻巴黎圣母院乐派、肖邦、德彪西，去威尼斯则想到蒙特威尔第和维瓦尔第，去德国图林根州，走在乡下偏僻的小径上，就想起巴赫……如果您能在这些体验的背后看到“西方音乐的历史”，我就心满意足了。最重要的是，如果对“古典音乐”没什么兴趣，只是想获取知识才拿起本书的读者，能感受到古典音乐和此时此地的我们绝非毫无关系，而是深深地联结在一起，体会到一百多年前地球另一端的音乐至今依然生生不息，那将是我的意外之喜。

第一章
迷雾重重的中世纪音乐

什么是艺术音乐？

本书讲述的是“西方艺术音乐”的历史。西方当然也有许多艺术音乐之外的音乐（如民族音乐等），但我们在这里追溯的是通常被称为“古典音乐”的艺术音乐的起源。那么，到底什么是艺术音乐呢？在开始讲述之前，先为我们要讲述的对象下个定义。首先我想强调一下，本书提到“艺术音乐”时，绝不是从“质”来考量，绝不是说“艺术音乐等于高级的音乐、等于西方古典音乐”。音乐的大千世界中，既有祭祀、节日或宗教仪式中使用的音乐，也有电影音乐、商业歌曲，以及舞曲、军乐等，艺术音乐不过是其中的一个种类。艺术音乐是有艺术意图的音乐。有艺术意图的音乐中也存在无趣的作品，而没有艺术意图的音乐里面也有杰作。

那么何为“有艺术意图”的音乐？直截了当地说，就是“乐谱被设计过的音乐”。“以设计和结构为出发点写下的音乐”这个定义，首先就将民谣和民族音乐等排除在外，因为即便它们后来有记谱，也不是从一开始就书写和设计过的。爵士乐就是一种即兴性很高的音乐体裁。流行音乐也是，虽然也常常需要记录乐谱，但不像贝多芬或马勒的交响曲那般，在每个音和细节上都精心设计。古典音乐不能单手在吉他上弹奏试音来谱曲，需要在纸上谱写和构建宏大的声音设计图。艺术音乐带有鲜明的智力投入和脑力创作的特征，让门外汉有难以入门的印

象，和民谣等音乐相比要规模宏大得多、复杂得多，这些特点都源于艺术音乐“被书写”的特征。

大家不要忘记，在近代以前，纸是非常昂贵的物品。只有贵族、神职人员（学者）以及一部分商人这样的精英阶层才识字，那个时代的识字率在今人看来低得难以想象。将艺术音乐看作“声音的文字”，即在乐谱上书写的音乐，就生发出它的第二个定义：艺术音乐主要是受西方社会精英和知识阶层（拥有纸和识字能力的阶层）支持的音乐。可以说，艺术音乐从来就不是属于人民大众的音乐。二十世纪以后，录音技术日趋发达，任何人（包括不识谱的人）都能抱一把吉他弹唱，将自己的音乐自由地录制下来，刻录成MD盘。但是在没有录音的年代，只有“被书写的音乐”能保留下来。可能有无数杰出的街头乐师因为不认识乐谱，无法将他们的音乐传给后人（图I-1）。本书讲述的，是在乐谱上留下脑力劳动作品的精英阶层的音乐史。



I-1　描绘修道士抄写圣经的细密画。在中世纪，“书写之物”等同于“神圣之物”，

即“神的语言”。写成乐谱的音乐也不例外。

说起艺术音乐，无论如何都摆脱不了“普世、不朽、伟大”的印象，我也无意全面否定这样的联想。我深信贝多芬、马勒的音乐是普世、不朽和伟大的。但另一方面，西方音乐散发的这种光芒，也是其“被书写”的特征的体现。有了乐谱的记录，音乐才能传播到异域，得到再现（普世），并一直留存到后世（不朽）。也正是因为有乐谱这种“设计图纸”的存在，和没有乐谱的音乐相比，艺术音乐才能被设计得规模庞大而复杂（伟大）。

大航海时代以来，特别是十九世纪，西方艺术音乐在全世界得到传播，在所到之处都会驱逐当地的传统音乐，将世界范围内的音乐西方化。诚然，西方音乐如今已经不再像往日那样有影响力，现在是以美国为主导的流行音乐的时代。即便如此，我们一提起音乐，都会想到乐谱，而提起乐谱，第一反应就是五线谱，说起乐器就是钢琴、小提琴或者长笛、萨克斯（顶多加上鼓和吉他），音阶是哆来咪发，和弦是哆咪唆（大三和弦）或西来唆（大三和弦的第一转位），这些全都是西方艺术音乐帝国构筑的体系。本章要讲的就是西方音乐帝国的史前历史，即西方音乐还是世界上几种民族音乐之一的时代的历史。

探寻最初的格里高利圣咏

西方音乐史最重要的源头之一就是格里高利圣咏。本章将讲述中世纪音乐怎样以格里高利圣咏为主轴开始发展。在此之后才有文艺复兴，继而出现巴洛克音乐，所以格里高利圣咏是和西方音乐有直接联系的最古老的根源。格里高利圣咏曾作为一种治愈系音乐，一度在日本引发CD销售热潮，其中著名的《愤怒的日子》的旋律曾被柏辽兹的《幻想交响曲》和圣-桑的《骷髅之舞》引用，很多人应该都听过。我在这里先简单地下个定义：格里高利圣咏是罗马天主教会的拉丁语歌词单声部圣歌。据传这种圣歌是格里高利一世（590年至604年在

位）首创的，当然这只是传说而已。

格里高利圣咏诞生的中世纪，是我们现在难以想象的世界。异端分子会被审判并施以火刑，巡礼人和托钵僧人列队行进，自然灾害和天地异变频频发生，有恶灵附体，还有流血的圣母像等神迹……人们害怕神明发怒、害怕触犯神明，战战兢兢地生活在恐惧之中。电影《驱魔人》中的世界曾真实地存在过。而在那个时代，始终回响在清冷的修道院中的，应该就是修道士们吟唱的圣歌。这种不知该称作歌曲还是咒语的声音飘荡在那个时代的空中，发出不可思议的回响。不难想象当时的人们是如何聆听这种圣歌，又会作何感想。这不是“神的语言”，而是“在神的世界回响的音乐”。改编自翁贝托·埃科《玫瑰的名字》的电影里，有僧侣们吟唱格里高利圣咏的画面，从中能切实感受到中世纪修道院的模样。

有一点不要忘记，格里高利圣咏虽是艺术音乐的起源，但它本身并不是艺术音乐（即在乐谱上设计和组合过的音乐）。最初，格里高利圣咏也和民谣一样，是口口相传下来的，没有作为记谱音乐从创作角度考虑过，是一种与日本的声明[1]类似的咒文，既称不上语言也算不上歌谣（音乐），很难等同于近代意义上的“音乐”。

还有最重要的一点，格里高利圣咏是单声部。西方艺术音乐最重要的特征是将声音像建筑物般构筑起来，即严格地将声音组织和重叠，这个特质也是圣咏所缺少的。西方第一次出现设计乐谱的音乐是在九世纪，是一种以格里高利圣咏为母体创作的音乐形式，名为奥尔加农。在这个意义上，格里高利圣咏是真正的艺术音乐史的弱起小节。

西方世界的确立

我们先把音乐史放在一边，稍微讲述一下“西方世界”是如何建立

的。以“西方史”为题的书通常从希腊与罗马时代展开。毋庸置疑，希腊和罗马文明确实是后世西方文化的源头，西方音乐史在思想层面上尤其受希腊影响。但同时也不能忘记，希腊和罗马文明与后来的西方文明也有深刻的隔阂，它们曾在日耳曼人入侵时一度解体（西罗马帝国于公元476年灭亡），之后诸民族纷纷涌入，欧洲持续了一段时间的战乱。待到再次形成统一的文化圈（也就是欧洲成为欧洲之时），是查理大帝（公元800年于罗马加冕）的法兰克王国之后的事了。

查理大帝的王国包括现在的意大利北部、德国以及法国的绝大部分。从地域上来说，和昔日远及非洲北部、包含以色列一带的环地中海文化圈的罗马帝国有很大不同。欧盟的原型可以说就是查理大帝的法兰克王国。他健全法律制度，在统治地区推行基督教，将学者和艺术家招进宫廷，振兴文化。西方独特的“书写音乐文化”的萌芽也从这里生发。也就是说，艺术音乐的开端与西方世界的建立基本是一个时代。这里的西方世界，指的是意大利、法国和德国形成的三角文化圈。

于是，我们便得出了西方艺术音乐重要的地域性定义：艺术音乐是以意大利、法国和德国为核心发展起来的音乐。不要说俄罗斯，连稍稍偏离欧洲中央文化圈的英国等地，在艺术音乐的历史中也一直处在边缘境地。盎格鲁-撒克逊人[2]从来不是西方音乐的主流，这一点非常重要。事实上，这也非常出人意料，与英国不知何故几乎没有出现过大作曲家（顶多是普塞尔、埃尔加和布里顿这几位）的现象相吻合。与之相比，在现代流行音乐帝国中，盎格鲁-撒克逊人是绝对的主角，这一点值得玩味。“西方音乐史”的实质，无疑是“意法德艺术音乐史”。

再次简单总结一下西方艺术音乐的定义：受文化精英阶层（神职人员及贵族）支持，主要以意大利、法国和德国为中心发展，在纸上书写设计的音乐文化。

《音乐指南》——开始前进的历史

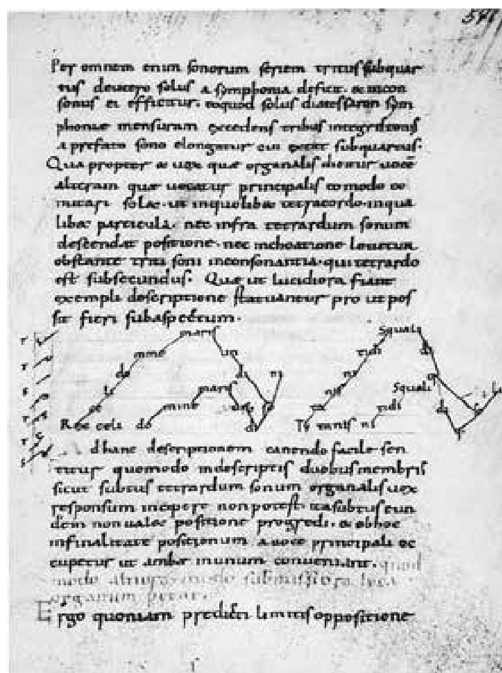
公元八〇〇年前后，法兰克王国建立，几乎就在同时，音乐史上的大事件也次第发生。出现各种各样的革新，音乐史开始向前推进。首先是格里高利圣咏开始在纸上书写，这无疑得益于政治上的意图，统治者希望罗马的圣歌能在法兰克王国境内得到广泛而准确的传唱。但当时称作纽姆记谱法的乐谱和后来的五线谱完全不同，只是在歌词旁用蚯蚓般的记号，标记声音的抑扬顿挫（图I-2）。所以纽姆记谱不像后来的乐谱那样是“声音的客观设计图”，只是起了备注的作用。纽姆记谱用写在纸上的方式给后世留下了力求准确的音乐和福音传道士的意志，这是后来贯穿西方音乐史的主题之一，希望读者可以牢记这一点。



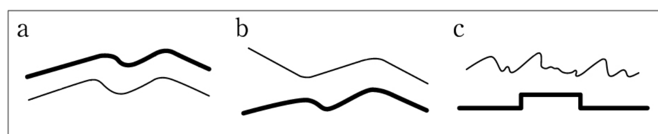
I-2　11世纪瑞士的圣高尔修道院创作的纽姆记谱，歌词上方记录的各种各样的线

条代表着旋律。

九世纪音乐史上最重要的事件，是一本名为《音乐指南》（9世纪中期）的音乐理论书问世。书中有如图所示的“谱例”（图I-3）。从谱例上，我们可以看到两条间隔开的平行运动的线。上面那条代表格里高利圣咏，下面是新加上的复调旋律（奥尔加农声部）。也就是说，人们渐渐觉得只用单声部咏唱略有不足，便在圣歌的基础上加了一条旋律，这为向来只在一条线上横向发展的单声部音乐思维带来纵向的维度（图I-4）。格里高利圣咏加上新声部形成的二重唱形式叫“奥尔加农”。奥尔加农是中世纪音乐史前半段的核心音乐体裁。



I-3　《音乐指南》中的乐谱。这是今日的五线谱古老的渊源，记录了二声部奥尔加农的唱法。



I-4　a. 圣歌下面有间隔四度或五度的平行运动的声部（奥尔加农声部）。b. 奥尔加农声部移到了上方，旋律偶尔与圣歌相反。c. 拖长音的圣歌上方，有细碎的装饰性声部（花腔奥尔加农）。

不过奥尔加农充其量只是十分谨慎、只有两重旋律的音乐。而且新声部跟随着格里高利圣咏，保持四度或者五度的间隔，如同它的影子般平行运动，并不像巴赫的《二声部创意曲》那样，有两个经过精心设计、互相胶合的旋律。但这毕竟是西方音乐第一次在思想上有了“垂直”维度的概念。后来出现的马勒或勋伯格那样几十个声部复杂地融合在一起的音乐，都是从这里迈出了最初的一步。

奥尔加农艺术的发展

今天，如果一首流行歌曲的和声进行模式被原样使用，或者歌词和旋律不变，只对和声稍作改编就当作新曲发行，一定会被视为抄袭。但这恰恰是中世纪的人们创作音乐的方式。那时候还没有从零开始创作音乐的意识。“作曲”便意味着在格里高利圣咏上加点什么（装饰），即对其进行编曲。对圣歌进行编曲，在体裁上就叫奥尔加农。这种做法和中世纪的美术非常相似。当时，绘画基本是宗教画的同义词，绘画的主题——圣母领报、耶稣受刑，以及亚当和夏娃被逐出伊甸园等场景都取自圣经，而且每个主题都有事先设定好的构图，比如圣母领报中，马利亚面前立有天使，旁边有代表处女的百合等，几乎没有让艺术家进行自由创作的余地。

这种情况下，艺术家的天性令他们意识到，简单的重复是远远不够的，只是给格里高利圣咏“锦上添花”已经无法令中世纪的音乐家满足。随着时代推移，格里高利圣咏声部大多被放到了奥尔加农声部（新加声部）下面。原本只是圣歌装饰部分的声部成了曲子的主要部分。主次已然颠倒，或者说格里高利圣咏渐渐变成了创作新曲的一个由头。而且，起初像格里高利圣咏的影子一般，以相同步调行进的奥

尔加农声部，在十一世纪末到十二世纪初期变得独立，有时候行进方向和圣咏旋律相反（专业术语称作反向进行，图I-4b），有时候在长长延伸的圣歌上方加上细细的装饰性旋律（花腔奥尔加农）（图I-4c）。这些现象在进入十二世纪后显得尤为突出。

但我们充其量只能想象一下西方音乐初期的模样。当时的情形都隐藏在了幽暗的历史中。我们能从古籍资料里窥探到些许形貌，但初期的奥尔加农具体是怎样演奏的已永远成谜。因为乐谱本身十分原始，究竟是以什么样的方式编排咏唱，也几乎无人知晓。虽然有重现那个时代音乐的录音，但只是考古学意义上的复原。中世纪的奥尔加农对今人的意义，与其说是给人聆听，倒不如说是让人们通过对其咏唱方式的想象，享受破解谜题的乐趣。

巴黎圣母院乐派和哥特时代

同所有的时代一样，中世纪既有历史的前进也有历史的倒退。前文讲述的是十分谨慎、在迂回中前进的时期。西方音乐这条大河发源于九世纪的奥尔加农，时至今日，我们只能回头看看那蜿蜒曲折的小河隐隐流过的痕迹。中世纪音乐爆炸式的发展，始于十二世纪的巴黎圣母院乐派，我们现在还能在某种程度上感受到当时的盛况。

巴黎圣母院乐派将中世纪的奥尔加农艺术发展到顶峰，这也是教会权力达到顶峰的时期。一〇九九年，第一次东征的十字军成功夺回耶路撒冷。到了十二世纪，教会已拥有凌驾于国王之上的绝对权力。曾经不食人间烟火的修道院中，禁欲式的宗教仪式渐渐成为历史，神职人员开始在人前夸耀彰显自己的权势。这个时代，法国各地相继建造哥特式教堂。仿佛直抵天际的塔尖、教堂入口处簇拥的雕塑群，还有那闪烁着不似人间所有的绚烂色彩的玫瑰窗，共同雕砌出神在人间的居所。号称世界上第一座哥特式教堂的巴黎圣丹尼大教堂，建于一

一三七年到一一四四年，沙特尔主教座堂建于一一九四年到一二二〇年，亚眠主教座堂建于一二二〇年到一二七〇年，巴黎圣母院在一二五〇年基本建成，这些教堂现在依然是巴黎观光者必去的景点。巴黎圣母院乐派便以巴黎圣母院为中心发展起来。

巴黎圣母院乐派有雷奥南和佩罗坦两位有名的“作曲家”（在作曲家这个称呼上加引号，是对能否称他们为近代意义上的作曲家存疑）。活跃于十二世纪后半期的雷奥南为弥撒等宗教仪式服务，将奥尔加农系统性地编纂成《奥尔加农大全》。而活跃于十二世纪末到十三世纪初期的佩罗坦将这些乐曲进行了规模更大的改编。这些奥尔加农在德国、意大利、西班牙等地还留有誊本，直到十三世纪末还在传唱，可想而知在当时极有盛名。

对比聆听雷奥南和佩罗坦的作品，便能感受到奥尔加农艺术在哥特时代得到了怎样的飞跃式发展。如前所述，佩罗坦很多作品都改编自雷奥南的作品，所以两者是互为对比的绝好素材。如大卫·门罗在Archiv公司录制的知名唱片《哥特时期的音乐》[3]中的《地下的万民》一曲。首先，雷奥南的曲子是细腻的二声部，在拖长的格里高利圣咏上加入纤细的装饰性奥尔加农，奥尔加农声部仿佛飘浮在空中（参照图I-4c）。相比之下，佩罗坦的作品有无与伦比的宏大规模，几乎可以称为“中世纪的交响曲”。在曲子结构上也扩展到四个声部，令低音回响的格里高利圣咏听上去像巨大的石柱，架于上方的是有节奏感的奥尔加农声部，用现在的话说，听起来就像是6/8拍。

佩罗坦的曲子这种如同舞蹈般的节奏感，和当时的记谱方式有密切的关系。从这个时代起，记谱不仅能标记音高，一定程度上也可以标记音长（节奏），这称为节奏模式。恐怕在佩罗坦之前，音乐还没有完全从语言中独立出来，还有必须伴随歌词、按照合适的抑扬顿挫之感自然咏唱出来的特点。因此那时的人们并不认为有在乐谱上标记声音长度的必要。简单来说，就像佛经一样，即便不特意写上音符，人们也会经由语言的抑扬顿挫，自然而然地找到合适的节奏。然而自

佩罗坦开始，音乐从语言的吟唱中解放出来，开始追求固定时间的分节法则（节奏），于是需要尽量准确地记录音符时值的记谱方式。这是音乐从语言中独立出来的重要的第一阶段。

大名鼎鼎的数字秩序

诚然，佩罗坦的作品已经从语言向音乐迈进了一步，但对今天的大多数人来说，听上去应该像是另一个世界的音乐。产生这种不和谐感有几个原因，最重要的一点是对和声的感受不一样。对我们来说，有一种和声是“哆咪唆”，而在中世纪这却是不协和音，“咪”（三度）不能出现。在钢琴上试着弹奏一下“哆咪唆”和“哆唆”，就会发现前者乐声和缓，后者强劲而缺乏缓冲，听上去很空洞，这在近代的和声法则中称作“空五度”，是不能出现的。但对中世纪的人来说，“哆唆”的发声方式才正确。也就是说，中世纪追求的是禁欲、严峻、有威吓感的声音，而提到音乐，我们却很容易产生甜蜜美好的联想。

在这种音乐审美的背景下，想必中世纪的人们也有独特的乐感，我们简单了解一下中世纪的音乐美学。首先要强调一点，中世纪的“音”从来不是为了“（快）乐”。通读中世纪的理论书籍便知道，波伊提乌（约480-524）在《论音乐基本原理》中，将音乐分为三种（图I-5）。首先是宇宙的音乐，它掌管四季变化和天体运行，这赋予音乐极为重要的意义。对当时的人们来说，音乐的根本在于“为世界的秩序调音”。同样的秩序也掌控着人们的身心，这便是第二种“人类的音乐”，音乐的调音作用紊乱，会导致人们患病或性格扭曲。而最后一种实际鸣响的音乐，才是我们现代意义上的音乐，称为“乐器的音乐”（这一类也包含声乐），它处在三种音乐的最低级。当时的人们认为“乐器的音乐”是好是坏无关紧要，因为真正重要的是万物背后的秩序。



I-5　13世纪40年代创作于巴黎的细密画。最上层是掌管宇宙的“宇宙的音乐”，中间是掌管人类身心的“人类的音乐”，最下层是日常的“乐器的音乐”。

“音乐不是用来听的”，这种思想可以追溯到古希腊，那时人们把音乐当成数学的一个分支。这种思想的代表者毕达哥拉斯是数学家，同时也是一名音乐理论家。他发现了音程和弦长之间的比例关系，当弦长比例为2:1时为八度音程。古希腊的音乐是“振动鸣响的数字”，是在感官之上的秩序（即数学比率）的体现。无论在中世纪还是后世，真正配得上“音乐（艺术音乐）”之名的作品，都体现了探求认知现象背后的客观秩序的精神，可以看作一门科学。如约翰内斯·科托的《音乐论》（1100年左右）将音乐家分为“熟知理论的人”和“没有理论只做音乐的人”两种。中世纪大学里教授的自由七艺中，语法、修辞和逻辑是基础学科，音乐、几何、数学和天文学则并列为更高等的数学

类学科。那时，音乐绝不是简单的享乐，而是和科学及哲学相近的学科。

从这样的中世纪音乐观来看，佩罗坦的作品背后或许也隐藏着“模仿神之国度的秩序”的创作意图，至少不是简单地“让人听了享受”的音乐。前文提及的在我们听来全是6/8拍这一点，也有神学上的理由。当时的音乐主要是用表现三位一体的“三拍子”体系创作的（后文会提到，十四世纪引入二拍子体系，遭到了来自教会的巨大压力，责难这是对神的亵渎）。另外，我们完全不能理解放在低音部的格里高利圣咏，听到那些声音拖得长长的颤抖的吟诵，恐怕没有人会觉得这是圣歌。“为什么会有这种听了也不能理解的作品？”这种想法也体现了近代人的音乐观。对当时的人们来说，圣歌没必要让人听懂和理解。在声音的背后伫立着神坚不可摧的秩序，这才是最重要的。

用音乐展现其背后的客观秩序，这种创作倾向在我们熟知的“古典”领域的音乐中并不陌生。如巴赫喜欢的数字象征法、勋伯格的十二音序列法，以及巴托克的黄金分割等。托马斯·曼的小说《浮士德博士》中有一节，将西方艺术音乐独特的数学思想用极端的方式讲述出来。这是一本以作曲家为主人公的长篇小说（有人说原型是尼采，也有人说是勋伯格），书中的音乐教师克雷齐马尔说过这样一段话：

“人们常说，音乐要‘依靠耳朵’。我认为承认这一点是有条件的，最多只能认同听觉和其他感官一样，相较于精神上的东西，只是起到补充作用的中间传导器官和接收器官。恐怕不听、不看、不感受，抛却感性和情感，到达彼岸纯粹的精神领域，再去理解和欣赏，才是音乐最深处的愿望。”

顺带一提，一九四五年，勋伯格为祝贺托马斯·曼七十岁的生日，献上了极其复杂的卡农。勋伯格说“那几乎不可能被演奏出来”。这种认为“音乐不一定是用来听的（而是自然界背后的数字秩序的体现）”的独特思考方式，正是从中世纪贯穿至现代的西方艺术音乐史

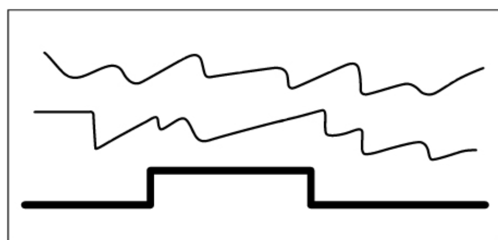
的地下脉络。

新艺术和中世纪的黄昏

我们再回顾一下中世纪音乐的“历史”。前面没有提到，从地域上看，中世纪音乐不仅限于巴黎圣母院乐派，而是包括整个法国音乐圈。中世纪是法国音乐的第一个黄金时代。德彪西和拉威尔的作品中也常有“古风的”（Antique）表达方式，这都可以看作对恢宏的中世纪音乐复古式的回顾。德彪西的《沉没的教堂》（《前奏曲集第一卷》第十号）开头就有模仿奥尔加农的部分（德彪西应该对中世纪音乐的学术知识不太熟稔）。中世纪的法国音乐进入成熟期是在十三和十四世纪。

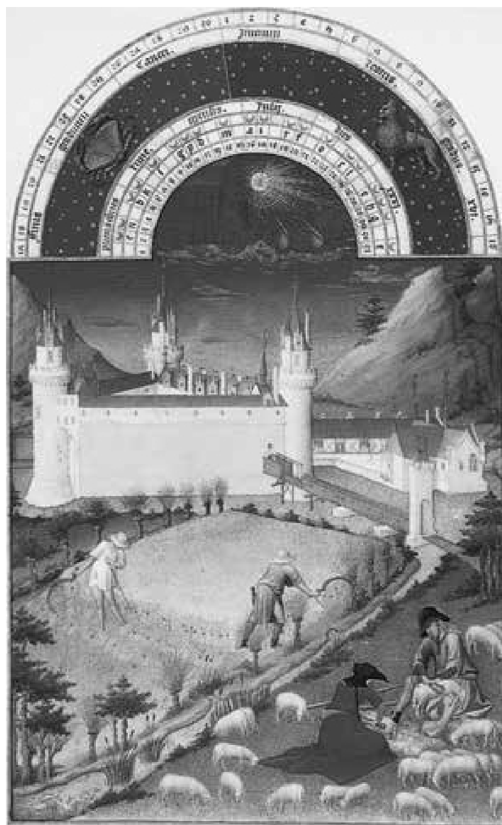
从奥尔加农诞生的经文歌成了中世纪后半期音乐的中心。经文歌通常有三个声部，格里高利圣咏置于低声部，上面的旋律可以自由创作，这一点和奥尔加农相同。不同之处是上面声部的唱词为法语（据说经文歌“Motet”这个词来自法语中的“词”[Mot]。图I-6）。初期的经文歌似乎是将格里高利圣咏的唱词放在低音部，用更通俗的法语注解歌词后，再将其放在高音部，这是因为当时的普罗大众不懂拉丁语。但在今人看来，之后的经文歌基本都向荒诞无稽的“仿拟”艺术发展。前文提到的大卫·门罗指挥的《哥特时期的音乐》录音中，就有十三世纪后半叶经文歌的歌词。最上面的声部首先用法语唱道：“五月的斑鸫在歌唱，剑兰、玫瑰与百合盛放，恋爱中的人们也恣意地享受欢愉，那么我也尽情享乐吧。我的女友是这个国度中最美的。”第二个声部也是法语，内容是讽刺性质的：“再婚的男人哀叹身世，竟然还憎恨教皇。”在低音部的格里高利圣咏咏唱“主啊”的同时，上面的两个声部是如此内容，拉丁语的格里高利圣咏和咏叹恋爱或表示讽喻的歌词没有任何关系（不过作为低音部被借用的格里高利圣咏，有时也会用器乐演奏的形式呈现）。这是一个神圣与世俗交织的不可思议的世

界。



I-6　中世纪的经文歌，在拖长低音的格里高利圣咏（拉丁语）上面，有两重以世俗内容为歌词的自由创作声部。

不用举川柳[4]的例子也能了解，在某种文化的成熟期才会产生仿拟的趋向。在不讲究力量或恢宏格局，而是追求微小、纤细又洗练的特点上，经文歌可谓是典型的成熟期艺术。它音响绵密，技巧上凝练的装饰性的艺术变化增多，音乐中第一次飘溢出妖艳之美。打个美术上的比方，经文歌就是巴黎克鲁尼中古世纪美术馆中独角兽的壁毯，或者是用金、银、青等色彩绘制的令人叹为观止的细密画《贝里公爵的豪华时祷书》（图I-7）。格里高利圣咏还是一如既往地放在低音部，可这早已是借宗教之名的世俗音乐，音乐真正变成了“乐”在音中。从中得到享受的人恐怕是宫廷贵族，或者是在某个瞬间向快乐妥协的没出息的神职人员吧。



I-7　1410年左右，由林堡兄弟创作的《贝里公爵的豪华时祷书》。该细密画大量使用了当时非常昂贵的青色、金色等颜料，是中世纪末期法国美术的杰作。

顺带一提，说到中世纪音乐，一定会想到“新艺术”这个词，它来自菲利普·德·维特里的艺术理论著作《新艺术》（1322）。但如果大家按照字面理解，Ars nova就是“新的艺术”，以为从那个时期（1320年左右）开始，艺术迎来了新时代的黎明，这却是莫大的误会。维特里著作正确的名字应该是《新的记谱方法》（Ars nova notandi），他论述道：除了一直沿用的三拍节奏能表达三位一体，用二拍节奏也能正确记谱（维特里的理论已经成为现代记谱法的基础）。

十三世纪以后的经文歌早已不是单纯用来敬奉神，而是越来越复杂，变成了有艺术追求的艺术。人们不再仅仅满足于三拍子，这并非

出于神学上的背叛，更多的是为了满足艺术诉求，所以想引入二拍子体系，从而诞生了维特里创建的新式记谱法。维特里的《新艺术》代表了经文歌艺术成熟的最终形态，而不是新时代前的黎明。而且维特里本人也留下了为数众多的经文歌，其作品带有智力游戏的趣味，那超越常规的表现手法，极尽奢华的装饰性（演奏起来应该非常困难），以及谜一样的颓废与甜美，都形成了独特的魅力。（奥兰多合唱团录制的《菲利普·德·维特里与新艺术》[5]是一张了解这位作曲家的非常棒的CD唱片。）

在“艺术的独立”不再是问题的今天，我们也许会产生疑问：“只是引入了二拍子体系而已，至于这样吗？”但在维特里的年代，他的论著却触怒了当时的宗教人士，围绕着二拍子体系引起了激烈的争论。有位名为雅克·德·里格的年长僧侣，写了一本《音乐宝鉴》（1323-1324），指责经文歌引入二拍子和不自然的节奏，令音乐变得支离破碎。于是阿维尼翁教廷的若望二十二世发布禁令（1324-1325），禁止这种音乐。新艺术之争可以说是音乐史上第一桩宗教与音乐相悖的事件。音乐到底应该是一种祈祷行为，还是要在艺术上追求愉悦与技巧？十四世纪大概是人们围绕这些问题开始讨论，追求感官享乐的音乐意识觉醒的世纪。

十字军东征接二连三失败，教会权威扫地，鼠疫与骷髅之舞流行，西方教会大分裂……赫伊津哈在《中世纪的衰落》中描写的十四世纪是绝望的时代，人人恐惧世界末日与假弥赛亚的出现。著名占星师诺查丹玛斯诞生于这个时代也是理所当然。经文歌大概是在这个黑暗的旧时代盛放的艳丽的“无果之花”。

在新艺术时代，与维特里齐名的是“大作曲家”纪尧姆·德·马肖（约1300-1377），他活跃在兰斯。兰斯是历代法国国王的加冕之地，盛产香槟，有非笔墨所能形容的美妙绝伦的哥特式教堂。罗西尼精彩的歌剧《兰斯之旅》就是描述人们慕名前去此地的作品。马肖的曲风和维特里基本相同，但他比维特里精力丰沛，不仅创作经文歌，还写过

弥撒（与作者不详的《图尔奈弥撒》并列为现存最古老的弥撒曲），以及为数众多的世俗歌曲（莱歌、回旋歌、维勒莱等）。这些世俗歌曲或描写贵妇忧郁的爱之幻影，或咏唱濒临灭绝的骑士精神，在使用临时升降号（有的音短暂地升高半音或下降半音）和切分音方面，不管从技巧还是构成上都是集大成之作。之前仅限于宗教范畴的“设计音乐”的理念，经由马肖彻底跨界到了世俗歌曲中，这是艺术音乐在脱离宗教化过程中迈出的第一步。

---

[1]指日本僧人在法会上诵佛经时咏唱的一种声乐。（无特殊说明，本书注释皆为译注。）

[2]在人类学上指不列颠祖先一族，大部分英国人和美国人是盎格鲁-撒克逊人后裔。

[3]*Music of the Gothic Era*, Early Music Consort of London & David Munrow, DG Archiv E4717312.

[4]日本杂俳的一种，江户时期的庶民文艺，由五七五共计十七个假名组成诙谐讽刺的短诗。

[5]*Philippe de Vitry and the Ars Nova*, Orlando Consort, Amon Ra CDSAR049.

第二章
文艺复兴和“音乐”的开始

变“美”的音乐

说起文艺复兴，可能每个人脑海里都有大致的印象。文艺复兴兴盛于十五世纪到十六世纪，以意大利为中心（当然也有文艺复兴精神早在十二世纪左右就诞生的说法），涌现出像列奥纳多·达·芬奇、拉斐尔、米开朗基罗这样的全能天才，希腊、罗马文化得到复兴，人文和科学上的实证精神也随之诞生。十二到十三世纪初期达到顶峰的教会权威，在进入十四世纪后渐渐衰落，主要原因是十字军东征接二连三的失败、罗马教廷的分裂等。另一方面，十字军东征期间，旅行社（将士兵运送到目的地）和银行（出资贷款等）业务兴盛，以此为业的意大利商人阶层渐渐获得力量，地位得到提高，以意大利为中心的文艺复兴文化也由此诞生。

文艺复兴肯定现世的特点与以商人（市民）阶级为中心的文化有很大关系，商人（市民）在任何时代都是现实主义者。现实主义并非毫不畏惧神的制裁、只顾现世，而是向人们强调要享受眼前美好的事物、更快乐地生活。我们姑且这样定义文艺复兴：人们并不质疑神的存在，但开始试着用自己的眼睛捕捉森罗万象。

当然，中世纪和文艺复兴的划分绝非如此简单，这在今天是文化史上的常识。但看过巴黎圣母院之后，再看由布鲁内莱斯基设计穹顶

的佛罗伦萨大教堂，没有人会忽略文艺复兴具有的与旧时代截然不同的感性（图II-1）。这些教堂的优雅之美与落落大方，和人们发现“讴歌人生之美绝不是罪恶”的喜悦密切相关。教科书上的“人文主义”一词太过死板，总之，文艺复兴就是我们仍然能在意大利的各个城市感受到的那种充盈的生之喜悦——明白活在当下是一种幸福，并由衷地想好好品味这种滋味。



II-1　布鲁内莱斯基的佛罗伦萨大教堂（1420-1436），穹顶那明朗的玫瑰色彩与简洁舒展的轮廓，与中世纪的哥特式建筑形成鲜明对比。

音乐史上的潮流未必总与文化史保持一致。例如十九世纪，浪漫主义的音乐可以和现实主义文学并存。但文艺复兴时期，音乐史的发展方向清晰地展现出时代潮流。不妨试着听一下被称为文艺复兴音乐鼻祖的迪费著名的弥撒曲《假使我的面色苍白》（1451），那舒展轻快的节奏和温暖的乐音在中世纪的音乐中绝对听不到。看看中世纪的美术，或者听听十四世纪马肖的弥撒曲，就能体会当时的人们始终战栗地生活在对世界末日的恐惧中。虽然像第一章讲述的那样，新艺术时代的经文歌已经是“为快乐而创作的音乐”，但那只是为少数人创作的非道德的快乐，它们没有让每个人都能坦率地品味生命的美好的特点。而无论迪费的音乐，还是佛罗伦萨大教堂，那种简单、大气而温暖的开放感却为人类共有。此时对死亡的恐惧已荡然无存，“活着是美好的，活着并享受美妙的音乐也是美好的”，这种安心之感正是文

艺复兴时期的音乐最大的特质。

文艺复兴时期的音乐（特别是十五世纪）美得让人窒息。比如说“和声”这个词，在十四世纪前半期马尔凯托的理论著作《Lucidarium》中，还是“高音和低音的数量比率”的意思，但到了文艺复兴时期代表性的理论家廷克托里斯（约1435-1511）的《音乐术语词典》（1474）中，就被定义成“美的乐声”。“和谐”从“数字”变为了“美”。另外大家应该还记得，中世纪将音乐分为“宇宙的音乐”“人类的音乐”“乐器的音乐”三种，而廷克托里斯则将音乐分为“用人声创作的音乐”（Musica harmonica），“借助空气流动发声的乐器创作的音乐”（Musica organica），“借助摩擦发音的乐器创作的音乐”（Musica rhythmica）三种。我们可以看出，在廷克托里斯这里，音乐不再是为了掌管宇宙秩序，而是彻头彻尾的“可以被感官感知的实际的鸣响”。在文艺复兴时期，音乐演变为我们今人熟知的模样。

佛兰德乐派的十五世纪

音乐在进入十五世纪后诞生了全新的类型，当时的人们也能清晰感受到这一点。比较有名的是廷克托里斯在《对位艺术》（1477）中的一句话：“无论怎样强调都不为过，不存在比过去四十年来的音乐更值得一听的音乐”。即是说从一四三〇年前后开始，才出现真正有“音乐价值”的音乐。廷克托里斯列举的作曲家有邓斯泰布尔、迪费、奥克冈、班舒瓦等，他们才是现今意义上被称作真正的“文艺复兴音乐家”的人。

同是“文艺复兴音乐”，前半期和后半期有极大的不同，我们先讲前半期，即十五世纪。十五世纪的代表音乐正如前文所述，是以宏大的旋律流动与温暖的鸣响为特征的无伴奏的宗教合唱曲。廷克托里斯

所说的“这四十年来”的音乐新类型也属于这一种，与中世纪音乐截然不同。听听他列举的迪费、奥克冈、班舒瓦等人的作品，这一点就非常清楚。而文艺复兴的根基实际是来自英国。

从一三三七年到一四五三年，英法之间爆发了百年战争。法国战败，将大面积的领土割让给英国（将英国侵略者驱逐出法国的，就是圣女贞德）。但以战败为契机，英国音乐也大量流入法国。当时英国音乐的特点和法国的截然不同，发声温暖、旋律大气且流动和缓（英国音乐的温暖乐声，来自大量使用中世纪法国音乐缺少的三度音程）。这种乐感让人不禁想到《绿袖子》，甚至是披头士的音乐，真是不可思议。其中最重要的音乐家是约翰·邓斯泰布尔（约1390-1453），甚至可以说没有他，就没有文艺复兴的音乐（关于这个时代的音乐，可以听听雅歌合唱团的CD《Ars Britanica》，由TELDEC出品）。

邓斯泰布尔音乐影响的区域，从现在的法国北部到比利时一带（康布雷、蒙斯等地）。当时的欧洲版图和现在有很大差别，德意志（神圣罗马帝国）和法兰西之间的地域由名为勃艮第公国的第三国家统治，它的中心是因美食而闻名的城市第戎。勃艮第公国支配着从今天德、法边境地带（贝桑松等），一直到比利时、荷兰一带的广大版图。公国之中，特别是比利时和法兰西北部诞生了众多作曲家，所以称为Franco-Flemish乐派，后来简称“佛兰德乐派”。

不知有什么特别的理由，十五世纪有大量的作曲家从这里涌现，他们后来活跃在欧洲各地。甚至可以说，当时除了法国北部及佛兰德一带，就没有出现过作曲家。在这里以佛兰德乐派的一小部分作曲家为例。除了前文提到的迪费（1400-1474），称得上是文艺复兴音乐原点的作曲家，还有代表下一个世代的奥克冈（1425-1497），他的曲风和迪费相比，留有浓厚的中世纪神秘色彩。特别值得一提的是，他将精准凝练到可怕的数字比率构造运用到作品中，并因此而闻名。第三代作曲家是文艺复兴音乐的一个顶峰，比如写过精彩的《安魂

曲》的皮埃尔·德·拉吕（1460-1518），堪称文艺复兴音乐最伟大的作曲家的若斯坎·德·普雷（1440-1521）。听听若斯坎的《我儿押沙龙》《圣母颂》等宗教合唱曲（经文歌），或者有名的弥撒曲《唱吧，歌喉》，就会明白“完美的调和”“优美的静寂”等文艺复兴的审美理念，在这里得到了最完美的再现（顺便一提，若斯坎和波提切利、达·芬奇等人属于同一时代）。

这些文艺复兴早期作曲家最擅长无伴奏的宗教合唱曲，具体说来就是弥撒曲和经文歌，尽管也有吉尔·班舒瓦（1400-1460）这种以香颂（世俗歌曲）闻名的作曲家。值得注意的是，文艺复兴的“经文歌”和中世纪的经文歌（将格里高利圣咏放在低音部，在上方声部咏唱世俗歌曲）是完全不同的东西。文艺复兴的经文歌指的是“用相对自由的歌词，创作无伴奏的宗教合唱曲”。另外还有一点值得注意，文艺复兴的弥撒曲不时出现《假使我的面色苍白》《武装的人》等题目，但歌曲内容绝不是题目字面的意思，这将在后面详细讲述。

关于定旋律

前面提到，佛兰德乐派的无伴奏合唱曲的特征是具有均匀、和缓、舒展而又流丽甜美的声音。中世纪音乐特有的生硬、不灵活的节奏和尖锐的乐声已基本不见踪影。这个时代的作曲在技法上还有值得注意的一点，就是定旋律。不管是中世纪的巴黎圣母院乐派还是经文歌，都是借用既有的旋律（格里高利圣咏），像寄生般创作乐曲。这种被借用的现成旋律（圣歌）称为“定旋律”（Cantus firmus），到了文艺复兴时期，借用定旋律进行谱曲的手法依然存在，只是借用方式有了很大改变。

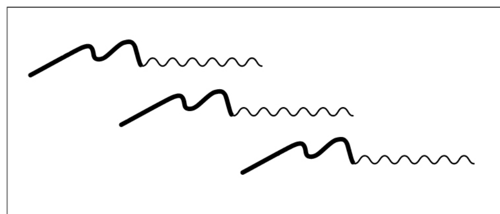
首先，在文艺复兴时期，开始借用世俗歌曲的旋律进行宗教曲创作。这在当时涌现的大量弥撒曲中表现得尤为突出（不要忘记文艺复

兴可是弥撒曲的黄金时代），即将世俗歌曲的一部分旋律用到宗教曲创作中。如前文提到的《假使我的面色苍白》《武装的人》等弥撒曲，都是借用了世俗歌曲的标题和旋律而非歌词。《假使我的面色苍白》是从迪费本人创作的世俗歌曲中借用了一部分旋律，奥克冈《武装的人》则借鉴了民谣，题目保持不变（若斯坎的杰作弥撒曲《唱吧，歌喉》，是将格里高利圣咏作为定旋律使用）。借用世俗歌曲的旋律进行宗教曲创作没有什么特别的理由，但至少体现了宗教束缚力量的减弱。只要能为作曲家带来灵感，即使是世俗歌曲也无所谓。相比几个世纪前创作的格里高利圣咏，同时代的世俗歌曲和民谣都与作曲家们的风格和精神更加吻合，这也是一个现实的理由。

其次，我想讲讲歌词的问题。前文已经说过中世纪经文歌的定旋律是拉丁语，上面的声部是法语（作为定旋律的圣歌在多数情况下应该是用乐器演奏）。但是文艺复兴时期不再有这种令人费解的现象。虽然旋律借用世俗歌曲，但原歌词也改换成了带有宗教色彩的拉丁语歌词。不会发生上面用拉丁语唱诵“耶稣基督”，下面的定旋律却是法语的“我的面色苍白”那种稀奇古怪的事。几个声部的歌词都是“万福马利亚”“耶稣基督”等同样的内容。

还有一点，我想举几个例子，说明进入这个时代后对定旋律的处理渐渐变得自由了。作曲家们为了应用起来方便，将借来的旋律进行自由的改编，“创意”得到了体现。定旋律的位置尤其重要，中世纪巴黎圣母院乐派及经文歌中，定旋律放在最低音的位置，不管圣歌之上咏唱多么有世俗意味的歌曲，圣歌必须作为基轴。文艺复兴的弥撒曲在最初阶段（迪费、奥克冈等），也将定旋律放在低音位置，虽然编排方法和中世纪相比变得十分自由，但这种“在基轴之上构造建筑”的想法依然是中世纪式的思维。到了若斯坎，定旋律就不再处于低音，而是和旋律相配。听他任何一首弥撒曲都能发现曲子的行进方式（图II-2）：首先，最开始有一个声部是单声歌唱，这个起唱声部的旋律（称作“主题”，Soggetto）中编排嵌入了借用的定旋律，然后每隔一

定的间隔，第二声部、第三声部依次忠实地模仿第一声部的旋律。这种美而均匀的起伏波动形式，在专业术语上称为“声部模仿”（Imitation），即“在所有的声部上模仿”同一段旋律。简单来说，可以将其看成一种轮唱（卡农）。若斯坎的作品是在声部上模仿弥撒曲和经文歌的最高峰。



II-2　文艺复兴时期的无伴奏合唱曲中，同一个主题（粗线）被反复模仿。

到了十六世纪，效法声部模仿风格的无伴奏合唱的键盘乐曲大量出现，它是一种使用键盘的编曲。请大家先记住，这是后来巴洛克时代赋格的原型。在巴洛克时代的人看来，赋格是将古老的音乐样式转而用到键盘上的艺术体裁。当然巴赫的《平均律》更多地运用了时新的舞曲主题，但其中以大音符舒缓律动的曲子，在当时看来无疑是有仿古意图的作品。

“作曲家”的诞生

可能多数读者已经注意到，和中世纪相比，“作曲家”大量涌现是文艺复兴时代的一大特征（图II-3）。美术史和文学史上也同样涌现出了大量的画家和作家。作曲家就是在作品上署名的人。烧砖瓦的匠人们不会在自己的“作品”上署名。甚至可以说，当作者在作品上署上“这个东西是我做的”的时候，便是艺术家的自我意识萌芽的时候。“这种东西和世界上其他人的都不一样，是我创作的东西”，这种自我表达才是艺术家和匠人本质的不同。近年来日本出现了许多在料理上署名的现象，申明“这是某某制作的拉面”，这也是料理人开始将

自己看作一类艺术家的佐证。



II-3　描绘迪费和班舒瓦的细密画。他们的知名度已经高到被同时代的人画入画中。上面可见“巨匠纪尧姆·迪费与班舒瓦”的字样。“作曲家”的概念就形成于这个时期。

那些为恢宏的哥特教堂烧砖制瓦的匠人应该拥有十分杰出的技术，但绝不会在这些砖瓦上标示名字，同样，中世纪的奥尔加农和经文歌的作者们也几乎都没有留下名字。包括雷奥南和佩罗坦，大约一百年后的音乐理论书中提到“巴黎圣母院乐派中曾有这样的巨匠”，他们才得以留名。中世纪作曲家中，清醒地意识到要将名字留到后世的恐怕只有马肖。他是个自我意识很强的人，生前就将自己的作品结集出版，这在当时非常少见（很多作曲家大概没有马肖那样强烈的自我意识，才不为后世所知）。

与之相对，到了文艺复兴时期，在自己作品上署名的作曲家大幅增加，如迪费、班舒瓦、比斯努瓦、奥克冈、伊萨克、奥布雷赫特

等。这种情况和想举例也很难说出几个名字的中世纪形成鲜明对比。进入文艺复兴时期之后，作曲家们有了“自己和他人不一样”的个人意识，虽然可能还在萌芽阶段，但至少昭示着一种觉醒。

美术史上也不乏这种文艺复兴艺术家“自我意识觉醒”的逸闻趣事。瓦萨里应邀为多纳泰罗做半身像，做好之后，商人抱怨价格过高，瓦萨里便当着商人的面将雕塑敲毁了。这就意味着“艺术家不是按照日薪付酬劳的普通劳动者，他创作的作品不是普通的商品”。

在音乐史上，这种佳话不像美术史上那般丰富，说明音乐家的独立相对更晚。但理论家格拉雷阿努斯将奥布雷赫特、若斯坎、皮埃尔·德·拉吕等人创作的音乐，看作是与同时代伟大的诗歌或美术（奥维德、维吉尔、米开朗基罗、拉斐尔、提香等）相匹敌的作品。他尤其盛赞若斯坎的作品“拥有完美的技法”。这是一五四七年的事，他还评价若斯坎的特点是，“和作曲迅速而顺从、极为高产的伊萨克相比，若斯坎即便受人所托，也只作自己喜欢的曲子。若斯坎要求二百达克特的金币，伊萨克却只要一百二十达克特”。若斯坎在他的时代留下了“艺术家”有高度自我意识的证言。

伴随着作曲家的诞生，在这个时代，“作品”的概念也渐渐进入人们的意识。比较有名的记录是利斯特纽斯的理论书《音乐》（1537），他在书中提出了“音乐诗学”的概念。简单说来，利斯特纽斯将“作曲法”定义为“创作已完成的封闭的作品”，“在创作者去世后也将保持完整的独立作品”。这个时代的人第一次意识到，创作不仅能给当时的人带来享受，也能诞生留给后世的“作品”。但这个理念的实现还要等到十九世纪。

“作曲家”和“作品”概念的产生，或许是受同时代造型艺术领域中陆续涌现的天才的影响，和文艺复兴时代的新兴媒体也密不可分。随着印刷技术的发展，威尼斯的彼得鲁奇于一五〇一年出版了第一本商业性质的乐谱。从此之后，欧洲各地陆续涌现的印刷从业者竞相将作

曲家的名字印在封面上。乐谱印刷让作曲家们的名字（知名度）得到了前所未有的广泛传播。从这个时代开始，人们便形成一种印象，"'作曲家'就是创作了音乐，将作品印成'乐谱'留给后世的人"。

扩张的音乐史空间和十六世纪

同样是文艺复兴，十五和十六世纪的时代特征差别极大。对比波提切利、达·芬奇和米开朗基罗、丁托列托，就能感受到进入新世纪，时代氛围发生了怎样的变化。曾经的寂静之美隐藏在了戏剧化的张力背后；比起美，人们更注重扣人心弦的力量；比起调和与优雅，激烈的动感变得更加重要，这些现象都和当时的政治状况相关。十六世纪的欧洲处于一个剧烈动荡的时代，人们证明了地球是圆的，并且在自转；大航海时代开始（哥伦布于1492年到达美洲，麦哲伦于1519年到1522年环球航行），西方世界开始了对外爆发式的扩张，同时带回巨大的财富。莽撞不计后果的冒险家们陶醉于炫耀人类的力量，着迷于戏剧性的事物，对无边无际的远方怀着难以抑制的憧憬，这种激情势必对艺术造成一定的影响。

十六世纪还是一个宗教改革的动乱时代，马丁·路德于一五一七年提出《九十五条论纲》，德国以此为契机爆发了大规模的农民战争，大片的国土化为焦土；残忍的西班牙国王对殖民地荷兰施行高压政策（威尔第的歌剧《唐·卡洛》便以此为素材）；法国从一五六二年到一五九八年间持续了长达几十年的胡格诺战争（梅耶贝尔的《胡格诺教徒》以此为素材）；天主教会借加强整顿之机（1545年到1563年的特兰托宗教会议），组织了以耶稣会为首的好战宗教团体，强化宗教审判。拉絮斯威严而壮大的鸣响、杰苏阿尔多使用不协和音表达威吓的方式，都让人联想到强硬的反宗教改革运动。将这些作曲家和十五世纪的若斯坎相比，其间的差别不言自明。

用一句话来形容十六世纪的音乐史，就是“多元化”。如果说中世纪是人们所知甚少的时代，十六世纪则是一个所知过多的时代，音乐史突然步入了这样一个阶段。十六世纪之后，音乐的体裁也开始多样化。大致而言，器乐曲大量出现，如用大键琴的前身维吉纳琴、鲁特琴、管风琴等创作的作品，或是加布里埃利这些威尼斯乐派代表人物擅长的华丽管乐合奏等。中世纪到文艺复兴前半段，声乐是艺术音乐的核心，而巴洛克之后的特征则是器乐文化爆发式的兴起，十六世纪便是交替时期。还有一点很重要，便是称作“牧歌”的声乐体裁的流行。牧歌是用世俗性的歌词（意大利语）创作的合唱曲，用以表达讽刺性、戏剧性、田园风格或是情色意味的内容。后文会提到，牧歌在十六世纪是非常前卫的音乐体裁，甚至可以说音乐上的巴洛克风格就是由此而来。

从佛兰德乐派到意大利

十六世纪的欧洲音乐在地域上有了爆发式的扩张。在西班牙，擅长宗教合唱曲的维多利亚和莫拉列斯登场，还出现了不少宫廷舞作品，对之后的巴洛克音乐有重要影响。英国出现了诸如吉本斯、道兰、塔利斯、塔弗纳等富有表现力的作曲家，维吉纳琴音乐（因精彩的古尔德录音而闻名）流行开来（图II-4）。德意志独立的音乐文化也开始觉醒。马丁·路德在这段时期发挥了重大作用。作为若斯坎的崇拜者，他重视音乐对宗教的意义，强烈意识到新教也应该有属于自己教会的音乐，就像天主教的格里高利圣咏那样，于是诞生了众赞歌。与带有神秘色彩、歌词是拉丁语的格里高利圣咏相比，众赞歌贯彻了宗教改革者的意图，以能让所有阶层的人广泛传唱为目的，曲调像民谣般亲切而温暖（歌词是德语，一部分为民谣编曲）。这种众赞歌后来由巴赫推向顶峰，成为德国新教徒音乐文化的舞台。



II-4　提香的《田园合奏》（1510-1511）。进入16世纪，以人们演奏乐器为主题的绘画开始增多。

之后音乐史上最重要的事情，恐怕是这个时代意大利的动向了。前面我们讲过，中世纪的法国和文艺复兴时期的佛兰德乐派曾经分别成为欧洲艺术音乐的中心，但到了十六世纪，音乐的主导权转到意大利作曲家手里。之后经过巴洛克时期，意大利一直都是欧洲音乐的中心（巴赫和亨德尔名声太大，容易给人造成错觉，但巴洛克时期仍是“意大利音乐的时代”）。

首先，十五世纪代表性的音乐体裁无伴奏宗教合唱曲，在十六世纪被意大利继承。著名的代表人物是乔瓦尼·佩鲁济·德·帕莱斯特里那（1525-1594），他的音乐在特兰托宗教会议中被赞扬为新宗教音乐的理想典范，之后很长时间也被当作对位法的范本。帕莱斯特里那的作品多少有点过于流畅的倾向，但每支曲子都以无与伦比的优美著称。

帕莱斯特里那活跃在天主教的总管辖城市罗马，而提起十六世纪最重要的音乐城市，就必须要讲到威尼斯。十字军东征时期，威尼斯在东西贸易中积累了巨大财富，迎来文化趋向成熟的十六世纪。美术方面涌现出乔凡尼·贝利尼、乔尔乔内、提香、丁托列托等画家，在音乐方面也出现了“威尼斯乐派”，形成独特的风格，开花结果。其中的

作曲家代表是乔万尼·加布里埃利（约1557-1612），他的铜管合奏曲演奏效果极为壮丽，直到今天还有铜管乐队在进行演奏，知道的人也不在少数。以加布里埃利为首的威尼斯乐派最大的卖点就是著名的回声效果。

威尼斯乐派以圣马可大教堂为活动中心，这是一座用金色马赛克建造的东方风格的教堂，许多曲目都是为了在这座教堂上演而创作的（图II-5）。如果实地造访，就能看到教堂内有两架管风琴和两个合唱席位（一般教堂中只有一个），威尼斯乐派的作曲家充分利用了这两个位置互相回应的共鸣效果。如果说从一个位置发声（合唱或管风琴）的普通方式叫作单声，威尼斯乐派开创的音乐则可以用立体声来形容。后面将会提到柏辽兹的《罗密欧和朱丽叶》、马勒第二交响曲等，它们在观众席中放置部分声源的做法，可以说是对威尼斯乐派手法的先行试验。蒙特威尔第的杰作《圣母晚祷》（1610）也是这种风格的典型作品。看看在圣马可大教堂录制的艾略特·加德纳指挥的演奏录像（德意志留声机公司出品），会留意到教堂的各个位置都配置了合唱或乐器，可以从视觉上领略威尼斯乐派的表现手法。



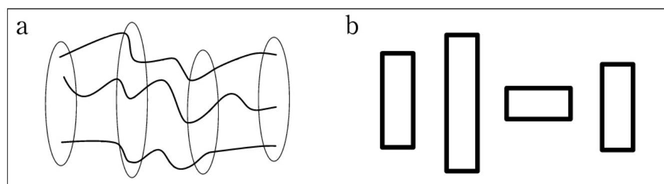
II-5　五光十色的威尼斯圣马可大教堂，用华丽的金色马赛克建造，因内部设有两处合唱席而闻名（照片右侧深处与右前方，各有一个用石柱支撑、高高的唱坛般的地方）。将合唱团分别置于两处，可以营造出立体声的效果。

不止是文艺复兴后期，巴洛克时期以后，威尼斯也是一个一直为音乐家提供灵感的城市。不限于刚才列举过的蒙特威尔第，我不知道还有哪个城市能像威尼斯这般，让大批音乐家受惠。巴洛克时期，欧洲的第一座歌剧院便建成于威尼斯，它既是维瓦尔第的舞台，也是这个城市的孤儿院；十九世纪，罗西尼开创了歌剧作曲家的事业，《坦克雷迪》轰动整个欧洲；威尔第的《茶花女》等作品也是为威尼斯的凤凰剧院而作；瓦格纳在这里辞世；还有奥芬巴赫的《霍夫曼的故事》中有名的《船歌》，以及门德尔松的《威尼斯船歌》（《无词歌第一册》第六首）……以这个城市为灵感的曲子不计其数。佳吉列夫也在威尼斯去世，他的合作伙伴斯特拉文斯基同样希望埋葬在这里。只是在日本，“音乐之都是维也纳”的印象过于强烈。我反倒想强调一

句：威尼斯才是欧洲的音乐之都。

“声音”与“不协和音”的发现——进入巴洛克时期

除了体裁和地域多元化以外，纯粹从技法上来列举十六世纪音乐的特征，应该是“声音（Sound）的发现”。听听拉絮斯、加布里埃利等代表这个时代的作曲家的作品。他们的音乐不像十五世纪那般平滑，如几股横向流动的蜿蜒河流温柔地融合在一起，听上去反而像“几根并列在一起的雄伟的柱子”。柱子代指的是和声，音乐的垂直轴愈发醒目。十五世纪合唱曲的和声从整体上给了曲子温柔的“背景”，同时又像绳子一样在重要位置上将横向的线捆扎在一起（图II-6a）。而十六世纪的音乐中，和声则变成了支撑建筑物的“柱子”（图II-6b）。



II-6　a. 15世纪和声的作用，是将横向的几条声部捆扎在一起。b. 16世纪，和声柱开始变得非常醒目。

“和声”的发现，也就意味着“不协和音”的发现。从和声中分离出来的声音一旦混入和声，就会像异物般变得十分明显，听上去非常不和谐。不协和音带有强烈的表现效果，人们在十六世纪初次意识到这一点。如卡洛·杰苏阿尔多（约1561-1613）的宗教音乐（希利雅合唱团《答唱咏》的精彩录音，由ECM唱片公司发行）。他是那不勒斯近郊贵族出身，因为将不忠的美丽妻子杀死的坎坷命运为人所知，是一位有神秘色彩的人物。他的作品经常使用前卫的不协和音，有时听上

去甚至不成曲调（斯特拉文斯基也是受他作品的魅力感染，留下了一些编曲）。杰苏阿尔多最大限度地利用了不协和音（半音阶）的效果，表现让人联想到忏悔和痛苦拷问的异样情感。音乐开始出现从“美（和谐之物）”到“表达（不和谐情感）”的转变。

有一位作曲家将不协和音的表现力发挥得淋漓尽致，他就是克劳迪奥·蒙特威尔第（1567-1643）。和贝多芬、勋伯格一样，他也是音乐史上跨越两个时代的巨人。他将文艺复兴式的音乐解体，打开了全新时代的大门。而成为新作曲方式巨大试验场的，正是意大利牧歌。

如前文所述，这种音乐体裁是用意大利语演唱世俗合唱曲，作为音乐来说与经文歌差不了太多。原本也是在多重平缓的旋律下产生的合唱曲，它和经文歌（这种情况下的经文歌充其量只是文艺复兴的产物，而不是中世纪的经文歌）的不同，仅仅在于歌词内容是否有世俗性。歌词中的感官内容之多，可以参考这个体裁的开拓者卢卡·马伦齐奥（1553-1599）的作品：“迪尔希想看着心爱女人的眼眸慢慢死去，同样倾心于他的女人说：‘我说，亲爱的，啊，不要死，我想和你同去。’迪尔希不再寻死。”（《五声部牧歌集第一卷》［1580］：《迪尔希想死去》）。在古罗马风田园诗的表象之下，是近乎色情意味的歌词。蒙特威尔第将牧歌那或带有戏剧性、或带有情色意味、或带有讽刺性的歌词，经由音乐激扬地表现出来（图II-7）。



II-7　蒙特威尔第的《牧歌集第一卷》乐谱，出版于威尼斯。随着乐谱印刷的兴盛，作曲家的名字也被放大印在封面上。这是对作曲家最好的宣传。

面向新时代，蒙特威尔第以作品《牧歌集第四卷》（1603年出版）和《牧歌集第五卷》（1605年出版）迈出了决定性的一步，虽然保留以往的无伴奏合唱曲形式，却频繁地使用了不协和音和半音阶，这自然也是为了加强歌词内容的表现力。蒙特威尔第过于激烈的情感表现招来了保守派的攻击，这场争论为巴洛克时代揭开了帷幕。

在音乐史上，文艺复兴时代结束于一六〇〇年前后，音乐史家对此的意见基本一致。但谈到这个时期，必然会牵扯出围绕蒙特威尔第的新旧之争。一六〇〇年，保守派音乐理论家乔瓦尼·马里亚·阿图西（1540-1613）就曾指责蒙特威尔第过多使用不协和音。蒙特威尔第在一六〇五年出版的《牧歌集第五卷》序文里给出了回击，他说，保守派引以为豪的规则只适用于奥克冈、若斯坎、维拉尔特等人创作的音乐（文艺复兴极盛时期优美的无伴奏合唱曲），这种音乐相对于歌词，更注重音乐的鸣响之美与调和。他自己创作的，则是用语言支配

音乐的作品。在这番论述里，蒙特威尔第将从前的音乐风格称为“第一实践”（Prima pratica），自己开创的新形式为“第二实践”（Seconda pratica）。他这种音乐思考方式算是一种现实主义，即为了将歌词内容戏剧化地表现出来，无论使用的不协和音的结构多么离散都没关系。

如今再聆听曾引起非议的《牧歌集》第四卷或第五卷，可能很难理解，这些不协和音有那么刺耳吗？但如果将这些曲子和保守派阿图西推崇的若斯坎作曲对比来听，就会有“蒙特威尔第的曲子似乎欠缺优美”的感想。今人听上去只是有些微刺耳之感的作品，在当时却有向文艺复兴时代诀别的意味。如果当代的听众听听收录有著名的《坦克雷迪和克洛林达之争》的《牧歌集第八卷》（1638），大概能进一步理解文艺复兴式的作曲（第一实践）和巴洛克式作曲（第二实践）的不同。第八卷的音乐已经完全是巴洛克式的作品。不看歌词，单靠倾听就能从音乐中知晓到底是幽默的内容还是在叹息，是表达情色的感受还是英勇的场面。音乐用非常写实的方式将歌词内容热烈地表达出来，这正是文艺复兴时期没有的“第二实践”，它打开了巴洛克时代的大门。

第三章
巴洛克——熟悉与陌生

巴洛克音乐的易懂与晦涩

维瓦尔第（1678-1741）的《四季》、亨德尔（1685-1759）的《弥赛亚》《皇家焰火音乐》、巴赫（1685-1750）的《d小调托卡塔与赋格》《恰空舞曲》……对很多读者来说，巴洛克时代是开始有熟悉的作曲家和作品陆续登场的时代。文艺复兴时期有大量我们未曾听过的作曲家，巴洛克时代则出现了许多人们熟知的“大作曲家”和耳熟能详的“名曲”。在（器乐）体裁上，键盘独奏曲、协奏曲、管弦乐曲、歌剧等初次出现。那些对现代人来说难以理解的事情，比如在拉丁语唱诵的格里高利圣咏之上附上世俗歌词的旋律（中世纪后半期），以无伴奏合唱曲为中心体裁，使用从世俗歌曲借用的定旋律来写弥撒（文艺复兴）等，进入巴洛克时期以后也几乎不复存在。对我们来说，巴洛克音乐的特质之一就是这种“似曾相识之感”。

从实际的乐声和节奏来看，这个时代的音乐与我们现代人的感官体验也在急速接近。举个例子，巴洛克时代所有的曲子都稳妥地以“哆咪唆”大三和弦结束。前文讲过，中世纪基本不使用这种和声，而多用“哆唆”这种空五度，现代人的耳朵听起来有些刺耳，是十分不和谐的音程搭配。随着从中世纪过渡到文艺复兴，音乐中尝试性地加入了温暖和缓的“咪”音。但对我们而言，所有音乐都理所当然地以“哆咪唆”结尾，是始于文艺复兴末期至巴洛克初期。（顺带一提，将明

快的大调“哆—咪—唆”和阴郁的小调“哆—咪—降唆”区分开来，是巴洛克时期之后的事情了。）

从节奏上来说，现代人提到节奏感，就理所当然地认为“音乐一定要有节拍（4/4拍、3/4拍、6/8拍等），而且一定是“第一拍是强拍，之后是相对较弱的第二拍或第三拍（三分拍的话就是强—弱—弱，四分拍的话就是强—弱—强—弱）”。我们对此深信不疑。无法好好地表达节拍感的人甚至被称为音痴。但中世纪及文艺复兴时期的大多数音乐，是听不出也没有必要听出节拍的。将帕莱斯特里那的无伴奏合唱曲加入进行曲“强—弱—强—弱”的重音重新演奏的话，大概会不忍卒听吧。进入巴洛克时期以后，直到文艺复兴时期为止都没有明确节奏感，依靠韵律流动的音乐，才开始用强拍和弱拍交替的周期来支配（不过巴洛克也只是过渡期，强弱拍交替与自由节奏的作品都有很多）。

著名作曲家和作品、熟悉的音乐体裁、三和弦、大调与小调的区别、节拍感……巴洛克时代是我们大脑中的“音乐的基本规则”得以确立的时代。从好的方面讲，现代人不需要结合当时的背景、跨越历史的鸿沟，就可以在一定程度上直接理解（即单纯聆听）巴洛克时期的音乐。可以说，巴洛克时期是“古乐（历史上的音乐）”开始变成“古典音乐”的时代。

尽管如此，还是必须承认，巴洛克时期的音乐面貌与十八世纪末到十九世纪之后相比，仍显得模糊不清。我想其中一个原因是大作曲家不够多。海因里希·许茨、迪特里克·布克斯特胡德、亚历桑德罗·斯卡拉蒂、库瑙、阿尔坎格罗·科莱里、泰勒曼等等，巴洛克时期出现了无数令人有所耳闻的作曲家，但他们究竟算近代意义上的大作曲家，还是只在历史意义上显得重要呢？

十九世纪之后，有几十位毋庸置疑能称为“大作曲家”的人，他们共同编织着音乐这条织锦。对于贝多芬、舒伯特、瓦格纳、德彪西、

马勒的“伟大之处”，人们直接听音乐就能体会，他们已然“超越了历史”。同时，对他们与历史之间的关联，人们也有一定印象。十九世纪那些超越了历史的作曲家同时也在编织着历史。相对而言，巴洛克时期就没有形成这种局面。在无数面貌不清、不具特色的小作曲家中间，偶然出现的“大作曲家”显得尤为孤立。“年代日期这东西，是挂住历史这块长长的织锦所必需的钉子”，借用艺术史家贡布里希的比喻，巴洛克时期“挂起历史这块长长的织锦的大作曲家的钉子”，数量一定严重不足。

音乐体裁也是令巴洛克音乐史难以理解的重要原因之一。当时兴盛的体裁，比如受难曲、清唱剧、康塔塔、大协奏曲、三重奏奏鸣曲、舞曲构成的组曲等，在十九世纪以后实际上都消失了。而交响曲、弦乐四重奏、钢琴奏鸣曲、艺术歌曲等现代人熟悉的体裁尚未产生。这些体裁的确立要等到十八世纪后半期的维也纳古典音乐时期，它们以演唱会为主要形式传承延续至今。交响曲与弦乐四重奏等是“体裁上有所继承，并向现代延续”的“近代”，而康塔塔、众赞歌则是“体裁上和现代有距离感”的“前近代”。巴洛克就是一个近代和前近代杂乱同陈的时代，它会展现出许多似曾相识的风景，但也会在熟悉的事物之中突然插入从未见过的景色，令人方向感错乱，丧失远近之感。巴洛克时期就是一个让我们说不清是遥远还是亲近的时代。

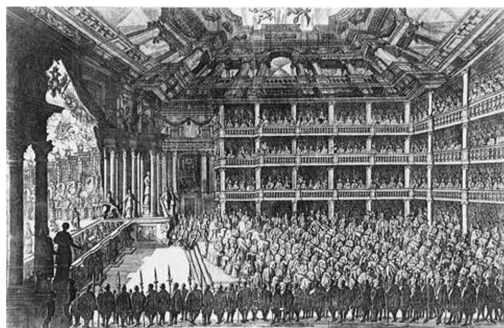
君主专制时期的音乐

巴洛克在音乐样式上也无法用统一的整体形象去描述。很多人会有这样的联想——“说起巴洛克就想到巴赫，说起巴赫又联想到宗教音乐及赋格”，但巴洛克时代还诞生了大量为宫廷而作的极尽奢华的背景音乐（作曲家代表有吕利、维瓦尔第、亨德尔、泰勒曼等）。又有许多关于音乐史的书，将巴洛克时代的开始和歌剧的创立画上等号。由当红阉人歌手（被去势的男性歌手演唱女高音至女低音声部）

主演的巴洛克歌剧极其繁华奢靡，也令很多人无法理解它与巴赫严肃的宗教音乐到底有怎样的关系。另外，同样是巴洛克时代的作曲家，将初期的蒙特威尔第与后期的泰勒曼对比来听，会发现两者风格迥异。为什么同一个时代的作曲家差异会如此之大，也让人难以捉摸。可能巴洛克音乐的本质就在于绚烂繁盛到无法用统一的印象来解释。

从哪里开始讲巴洛克音乐史呢？我想以君主专制对音乐的影响为线索开始说起。人们多认为音乐上的巴洛克时期是一六〇〇年到一七五〇年左右，也就是第二章提到的，围绕着蒙特威尔第之争（1600-1608），巴洛克时期拉开了序幕。而巴赫去世（1750）则标志着巴洛克音乐的结束。在政治上，这一个世纪与人们所说的专制时代（以及十六世纪之后新航路的开拓与海外殖民地的形成）正好重合。

那时的王公贵族为夸耀自身的财富与权力，竞相修建巨大的宫殿。路易十四的凡尔赛宫便是其中的典范。凡尔赛宫每日毫不吝啬地为来宾们献上烟花大会、赛马、舞会、晚宴、芭蕾或歌剧表演等豪华的庆典，在短暂的瞬间便消耗巨大的财富，这就是王权至高无上的证明。据《大世界剧场》记载，“在巴洛克时代，（王公贵族）仿佛为了品味消费和生产之间极度的不平衡，有浪费的嗜好。庆典要经过长达数月甚至一年的准备，按照国王陈述的意愿，由艺术家们提出构思，匠人们经过计算，在委员会上达成协议，开始着手实施。之后手艺人、木匠、画家、裁缝、园艺师、厨师一齐上阵……几千名劳动者劳作十万小时的成果，可能在一夜间就消耗殆尽。”在由烟花、服装、食物、建筑、喷泉、庭院、演出及舞蹈组成的壮丽盛典（在文艺复兴末期已然开始）中，音乐只是参与其中的一个必不可少的小道具（图III-1）。

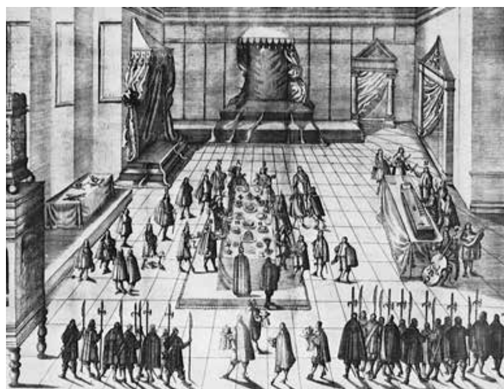


III-1　1668年，安东尼奥·切斯蒂的庆典歌剧《金苹果》于维也纳上演时的盛景。在歌剧演出中，以夸耀国王权力为目的的巴洛克式宫廷盛典达到了顶峰，堪称极尽浪费、绚烂奢华的奇观。

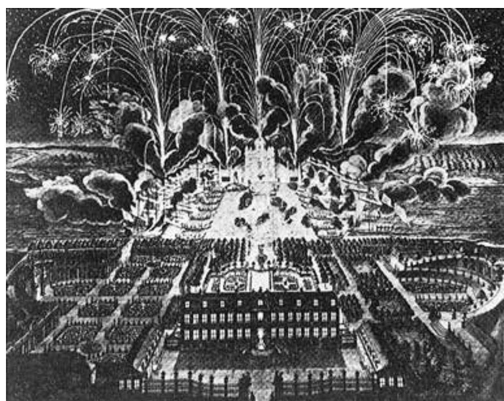
想象巴洛克时代的音乐究竟具有怎样的意义，恐怕比想象中世纪或文艺复兴时期的情形还要难。大致来说，从中世纪到文艺复兴的西方音乐史，可以理解为从宗教中诞生的音乐，慢慢变成为富裕的贵族享乐而用的历程。跳过巴洛克往后的十八世纪的音乐，则变成了资产阶级的娱乐。“将音乐作为音乐（音乐艺术）来听”的态度也是由此而来。我们当然理解“为了享乐的音乐”和“为了艺术的音乐”，就算是“为了宗教的音乐”，对现代人来说也并非难以想象的事物。但是“为了国王庆典的音乐”呢？只为展现王者一人的荣光，倾举国财力举办的庆典到底是怎样的光景？只是为了一个人，举行几乎可以让国家财政破产的庆典，而这个人甚至连眼睛都不眨一下就淡然接受，他到底有怎样的感受？那种以粉饰王权为目的的音乐已经超出了现代人的理解范畴。

令巴洛克音乐愈发难以理解的是，当时许多音乐是作为庆典的背景音乐创作出来的，但我们今天能体验到的音乐，却已经从宫殿的庭院、烟花、喷泉、宴席、舞会中剥离出来，只余下“音乐本身”。在国王招待的晚宴上，边听经过甄选的餐桌音乐，边用餐长达几小时；之后移步宫廷内，在让人目眩神迷、极尽矫饰的歌剧剧场中，欣赏当红阉人歌手的表演，纵情享乐到深夜；再来到喷泉飘飘洒洒的庭院中欣赏烟花（《皇家焰火音乐》大概正作为背景音乐在庭院中回响。见图

III-2、3）。这种经历，我们恐怕是无法体验了。（顺便一提，要体会巴洛克庆典的盛况，可以欣赏杰拉德·考比奥导演的电影《绝代妖姬》与《王者之舞》，非常有参考价值。）总而言之，宴会音乐、舞蹈音乐、狩猎音乐、沙龙音乐、为子女排练而作的键盘音乐（多梅尼科·斯卡拉蒂的键盘乐奏鸣曲等），以至于为葬礼而作的音乐（许茨的《音乐葬礼》等），这个时代的宫廷中，几乎所有的场合都伴随着音乐演奏。这种为王公贵族的生活增添色彩的巴洛克音乐的巅峰，便是歌剧。



III-2　1652年描绘的维也纳宫廷晚宴情景，右边是乐师们在演奏餐桌音乐。巴洛克时代的很多器乐合奏曲是为类似的场合而作的背景音乐。



III-3　1731年德累斯顿的宫殿中举行的庆典。当年伴随烟花与喷泉而奏响的协奏曲一定颇为壮丽。巴洛克时代的歌剧多是配合这种庆典上演的。

歌剧的诞生——戏剧化的音乐

开门见山地说，音乐上的巴洛克主义是伴随着歌剧的诞生开始的。歌剧起源于尝试复兴古希腊悲剧的威尼斯文化名流之手，但这种体裁最终确立，则始于蒙特威尔第那部著名的《奥菲欧》（1607）。自此开始，在巴洛克时代，欧洲诞生了无数歌剧作品。

现代歌剧院中的大部分剧目都是莫扎特以后的作品，因为存在实际演出方面的困难（比如巴洛克歌剧的主角为阉人歌手等）。如今在剧院中欣赏巴洛克歌剧的机会与从前相比略有增加，但仍然十分少见。巴洛克时期确实是歌剧大量诞生的黄金时代，甚至说“巴洛克”与“歌剧”是同义词也不为过。

巴洛克是一个音乐变得戏剧化的时代。第二章里已经讲过，文艺复兴时期的音乐向来重视韵律的和谐性。蒙特威尔第为了戏剧化地表现出歌词的内容，把自己的音乐放在了文艺复兴风格的对立面上。他后期的《牧歌集》（特别是第八卷），每一首曲子都俨然是歌剧中的一幕戏。正是这种“戏剧化的音乐”宣告了巴洛克时代拉开帷幕。除了歌剧之外，巴洛克时期的清唱剧可以算是没有舞台的宗教题材歌剧，受难曲则是以耶稣受难的故事为主题的一种清唱剧，另外还有从音乐角度可以称为小型宗教训诫剧的康塔塔。这些都是“由音乐组成的戏剧”，这种戏剧化的音乐彰显出文艺复兴时期与巴洛克时期的本质区别。

巴洛克时代喜欢英雄式的耀眼夺目的效果，也与文艺复兴式的和谐之美形成对照。众所周知，巴洛克一词的本意是“不规整的珍珠”，本是在与文艺复兴作比较时，用来揶揄巴洛克在审美上的低俗趣味。这个时代无比热爱戏剧化的、宏大的、英雄主义的事物，凡尔赛宫就是壮丽的舞台（它的主角无疑是路易十四，年轻时他伴随吕利的音乐跳过芭蕾舞）。贝尼尼著名的雕塑《圣女德列萨》（1644-1652、图

III-4）摆出了宛如女演员般的姿势；丁托列托（虽说还是十六世纪的作品）为威尼斯圣洛克大会堂描绘了巨幅耶稣受难画（1564-1567、图III-5）。画面中，耶稣的十字架仿佛正被绳索牵引着吊起来。众人的喧嚣声、绳索收紧的钝音，连同耶稣的呻吟声似乎就在耳边。这幅作品很像歌剧中的一幕演出，如果让真人在原尺寸大小的舞台背景中演出同样的场景，再配以展现出场人物情感的宏大音乐，一场歌剧就仿佛在眼前上演。听听蒙特威尔第最杰出的作品《波佩亚的加冕》（创作于1642年，哈农库特指挥的DVD版本非常精彩），其间展现的爱憎之情撼人心魄，这是文艺复兴时期闻所未闻的音乐。另外在清唱剧中，亨德尔的《弥赛亚》（1741）和《犹大·马加比》（1746），受难曲中巴赫的《马太受难曲》（1729），都称得上是巴洛克时期戏剧化音乐的最高峰。



III-4　巴洛克时期意大利代表性艺术家贝尼尼的雕塑《圣女德列萨》。虽是宗教

题材，但主角展现出宛如身处艳情场景的表情。这种戏剧化也正是巴洛克音乐的特征。



III-5　丁托列托描绘的巨幅耶稣受难画（部分）。虽然还是16世纪的作品，但已经预示了巴洛克时代歌剧的空间感。用真人演绎画面中的场景，再加上音乐，歌剧就仿佛跃然眼前了。

进入巴洛克时期，音乐有了要表达喜怒哀乐的诉求，于是开发出各种各样的“音乐的固定用法”。蒙特威尔第《牧歌集第八卷》里著名的《坦克雷迪和克洛林达之争》中用来表达“兴奋”或“愤怒”的激烈颤音效果，是以固定手法表达情感的一个早期例子。将特定的音乐类型与特定情感捆绑在一起的手法尤其在德国得到发展。大跨度的音程跳跃代表“喜悦”，狭窄的半音阶是“痛苦”，如泣如诉断断续续的旋律代表“叹息”，在许茨或巴赫的作品中可以找到无数类似的范例。勃麦斯特的《音乐诗艺》（1606）最早总结了音乐的表现手法（称作“音乐的修辞法”）。巴洛克后期的理论家马特松也在《完善的乐长》（1739）中，列举了音乐语法能表达的情感，在爱、悲伤、喜悦、愤怒、恐惧、勇气、绝望之上，又加入了希望、欲望、骄傲、谦让、顽固、嫉妒等。巴赫的《马太受难曲》等就是用这些音乐表达情感的宝库。

但同样是用音乐表达喜怒哀乐，巴洛克与近代（十八世纪后半期以后）的方式截然不同。巴洛克音乐的情感表现基本是定型的。“希望”“悲伤”“勇气”“愤怒”等模式化的情绪，经由前文所说的模式化的音乐语法表现出来。不管是情感的内容还是表现手法，这一点在巴洛克

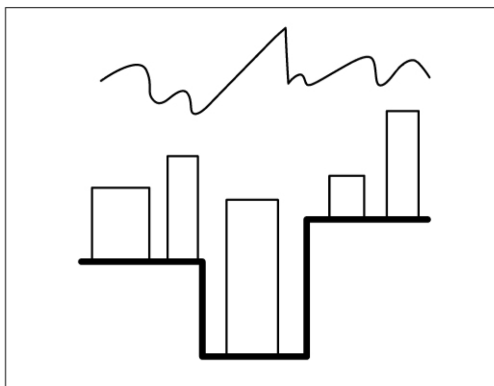
歌剧中都尤为明显。可以夸张地说，听任何一部巴洛克歌剧都有似曾相识之感（当然，蒙特威尔第是一个伟大的例外）。模仿号角齐鸣的大跨度音程代表着英勇的咏叹调，舒缓节拍中的半音下降多用于表现悲伤的咏叹调，颤音或狂乱的花腔女高音用来表达复仇的咏叹调——所有作品都以某种“模板”为前提进行创作。有固定模板的巴洛克歌剧音乐与日本的歌舞伎和人形净琉璃，或是中国的京剧有某些共通之处。而浪漫主义的作曲家就无法归类到某种模板中，他们追求不可名状的复杂情感，这两者相互形成对照。这可能就是以近代音乐的标准来听，巴洛克音乐的情感表现显得生硬的原因。其实，巴洛克音乐表现情绪变化的特点并不适用于当时的器乐作品。巴洛克器乐作品只是追求一种令人愉悦的背景音乐，十九世纪以后，器乐曲才真正开始成为表现情感的手段。

单声部歌曲和通奏低音

巴洛克时代的音乐，在社会功能上有为王权至上的宫廷生活服务的需求，美学上表现为富有情感表达的特征，而从作曲技法上说，巴洛克多被定义为一个通奏低音和协奏曲的时代。通奏低音的产生源于进入十六世纪后，音乐飞速地从对位法导向过渡到了和声导向，这一点前文已经说过了。音乐的主流方式从几支横向的脉络相互联结，变成了几根和声柱的并列。通奏低音便由这种倾向发展而来。

通奏低音正如字面意思所示，指的是自始至终支撑整首曲子的低音，由管风琴、大提琴或羽管键琴演奏。这个低音部的乐谱标有代表和弦名称的数字（4、6、7等），演奏通奏低音的乐手看着数字即兴补充和声，然后将主乐曲旋律覆于其上（图III-6）。爵士乐中贝斯或钢琴的作用与通奏低音颇为相似：钢琴演奏者左手所弹的（低音部）与贝斯的拨奏成为曲子的基础，钢琴演奏者用右手填充和弦，在此之上，萨克斯或小号等独奏乐器开始自由演绎——两种音乐的原理是相

同的。



III-6　通奏低音（粗线）与和声支撑音乐，上面的旋律（细线）为装饰性的构造，在巴洛克音乐中十分多见。

通奏低音的发源与歌剧的诞生密不可分。第二章提到过，歌剧是十六世纪由一群意在复兴古希腊悲剧的威尼斯知识精英（卡梅拉塔社团）在尝试中创造的。他们把古希腊悲剧看成可以咏唱出来的剧，为了复原这些悲剧，对戏剧唱法的可能性进行了探索，因为当时的音乐语法（即文艺复兴的音乐）无法创作戏剧性的音乐。听听若斯坎或帕莱斯特里那的合唱曲，就会明白用这种类型的音乐来创作戏剧是绝对不可能的。

第二章讲述的蒙特威尔第之争的焦点也在于此。文艺复兴鼎盛时期的音乐将“鸣奏的和谐”作为最高目的，无意真实地表达歌词内容。但是“生动表现”和“美”在大多数情况下并不冲突，而且对位法的音乐（想象一下卡农式唱法就能明白）没有办法只突出其中某一声部。所有声部都按顺序展现同样的歌词和旋律，所以乐音也必须均质如一，和缓到仿佛要融化一般。这种音乐不可能让歌手中的某个人成为主角，随心所欲地歌唱。而在巴洛克时期，诞生了一种彻底舍弃对位法，从戏剧化音乐的考量出发，在通奏低音伴奏的基础上只由一个人演唱的戏剧性声乐体裁——单声部歌曲。

单声部歌曲简单来讲就是使用乐器进行和声伴奏的戏剧化独唱。若斯坎的无伴奏合唱曲是将各声部空开一点时间间隔，所有声部咏唱相同的旋律，打个比方的话，这算是一种很“民主”的曲式。与之相对，单声部歌曲是只为了男女主人公而存在的形式。仅有一名主角登场，在伴奏乐器的配合下尽情吐露自己的心声。这种音乐与君主专制制度几乎同时出现绝非偶然。它在蒙特威尔第晚期的牧歌与歌剧中得到了大规模的发展。（从冯·奥特的精彩录音《巴洛克旋律》［Archiv唱片公司］中，可以感受到她扮演卡梅拉塔社团中的一人来咏唱卡契尼单声部歌曲的景象。）

比起“歌”，单声部歌曲更像是一种“道白”。可以从蒙特威尔第等巴洛克初期作品中窥见这一点。这些音乐在音调上有独特的粗粝感，后来随着时代变化，歌剧音乐的旋律渐渐平顺。纵观整个巴洛克时代，通奏低音一直作为音乐的基础而存在，它并不仅限于承载单纯的声乐曲，还包括三重奏鸣曲、协奏曲或管弦乐曲等。由于人们对巴赫的印象过于鲜明，说起巴洛克音乐，首先就会想到赋格。但整体而言，巴洛克是一个通奏低音的时代，说得更浅显些，是一个由低音主导和声的时代。

我们已经习惯性地认为第一小提琴是管弦乐队的首席，也自然地认为（音域高而突出的）旋律乐器是主导音乐走向的。但是巴洛克时代的乐队首席是低音部演奏家，别忘了它的典型乐器是管风琴。管风琴用脚（踩键盘）来铸造低音的基石，上方的两只手创造音乐旋律。这个时代在旋律和伴奏的意义上与现代人的感觉很接近，但“低音引导”的概念却离我们的认知很远。如果读者想最大程度地理解通奏低音的魅力，我冒昧推荐卡萨尔斯指挥的巴赫《第一号管弦乐组曲》（索尼唱片）。低音提琴引出起伏有力的音乐，让听众仿佛有超脱“个体”、被某种巨大的事物包裹的感觉，这在以旋律为主体的音乐中绝对无法感受到。

协奏曲的原理

协奏曲和通奏低音并列为巴洛克音乐的样式特征。若斯坎的无伴奏合唱曲的平衡之美，几乎可以代表整个文艺复兴音乐的特点。它在乐声上避免冲突，追求完美的融合和流畅感，因此连乐器都不使用。而且文艺复兴的合唱所有声部都使用同样的歌词和旋律，将会发生对比冲撞的因素都谨慎地排除在外。因此，这种平衡美占据了支配地位之后，就失去了“动”的体现。要表现推动力，就必然要在某处破坏平衡。平衡一旦被破坏、形成对比，就有了推动力。

十五世纪后半期的威尼斯乐派最早将对比产生的感染力运用到音乐上，比如给无伴奏宗教合唱曲配上器乐伴奏。“协奏曲”这个名字最早始于安德烈·加布里埃利和乔万尼·加布里埃利，他们把这种有乐器伴奏的宗教合唱作品称作协奏曲。协奏曲在这个时期的含义是相对于无伴奏合唱的音乐均衡性而言，器乐与合唱有竞争中的调和。协奏曲的词源Concertare在拉丁语中有“竞争”的意思，在意大利语中则意味着“使其协调”。所以，协奏曲就是一种竞奏曲，从巴洛克时期开始，大量的器乐协奏曲被创作出来。

巴洛克是协奏曲的时代，并不单纯地意味着在这个时代诞生了大量的协奏曲。更重要的是，在协奏曲之外，几乎所有体裁的巴洛克音乐都是根据协奏的原理创作的，即用几种音源来表现音色、音量或是乐思上的不同之处，从而产生对比和竞争。例如声乐作品中人声和器乐的对比；重唱中声部和声部的对比；三重奏奏鸣曲这种带有伴奏的器乐作品中，独奏乐器和伴奏乐器的对比；协奏曲中独奏和乐队的对比。尤其是在巴洛克时代流行的大协奏曲中，独奏部多用弱奏而乐队多用强奏，所以不仅是音色，音量在对比中也起了重要作用。

大协奏曲是包含多名独奏者的协奏曲。科莱里留下了许多这种体裁的作品，巴赫《勃兰登堡协奏曲》的第二首、第四首和第五首都是

该类型的典范。其中第二首的独奏部分是小号、长笛、双簧管和小提琴，第四首是两支长笛和小提琴，第五首是长笛、小提琴和羽管键琴。在音量的对比方面，不要忘记有巴赫的《意大利协奏曲》和《哥德堡变奏曲》，它们是专门为双键盘的羽管键琴而作的（双键盘中的一组为强音，另外一组为弱音）。

我们现代人听惯了晚期浪漫主义过于戏剧化的音乐，即便在理论上知道巴洛克是一个协奏和对比的时代，大概也没有感官上的认识。因为那并不是什么强烈的对比，在很多人听来只是让人心神愉悦的潺潺流动。但巴洛克毕竟是最早将对比作为音乐结构重要理论的时代。乔万尼·加布里埃利《圣乐交响曲》（1597）中的《弱声与强声奏鸣曲》，最早在乐谱上标明了强弱记号，这是音乐史上的一个重大突破。它为一直以来的匀衡乐音带入了对比性的戏剧元素，后来在晚期浪漫主义中达到顶峰的戏剧化音乐，也都是由此出发。

新教与德意志的音乐文化——巴赫的问题

现代人提及古典音乐，首先会想到德国和奥地利。然而到文艺复兴时期为止，德语文化圈在音乐史中都算不上重要。法国音乐主导了中世纪的音乐，文艺复兴前期也是法国乐派的时代，文艺复兴后期则由意大利音乐领导，可以说德国一直都处在音乐史的话语权之外。归根结底，从政治上来说，当时的德意志与欧洲诸国相比要明显落后。受宗教改革动乱和三十年战争的灾难性影响，德意志甚至没有形成中央集权国家，处于小国林立的局面。英国、西班牙、荷兰、法国等集举国之力向海外拓展，从殖民地掠得巨大利益。这对德意志来说如同遥不可及的梦想，它的最终统一要到一八七一年。

到目前为止，我们都将巴洛克描绘为一种绚烂夺目、为王公贵族

服务的音乐文化。如果在音乐上，德国也如同政治那般处在落后国的地位，那么描述这个时代的音乐风貌必定会单一和容易得多。但麻烦就在于巴洛克时代德意志的音乐文化飞速兴起，而且呈现出和以宫廷生活为中心的意大利、法国音乐文化截然不同的风格。这就是巴洛克音乐史无法基于同一种面貌理解的困难之处。

提前了解天主教文化圈和新教文化圈的文化特点，是掌握巴洛克音乐概况不可或缺的准备。出于宗教上的相互对立，这两种文化自然也在各个方面呈现全方位的对比。所以，如果认为巴洛克就等同于华美的宫廷文化，就不知该将巴赫置于何地了。相反，如果认为新教中诞生的巴赫那样内省的作品就是巴洛克音乐的全部，也会对这个时代整体的音乐面貌产生误解。

巴洛克音乐时代，代表性的天主教国家是西班牙、法国、意大利、奥地利（包括德意志南部），而宫廷文化繁盛的国家也正是这些。与之相对，荷兰和德意志东北部则是新教的领地，主要由市民（商人）阶层占据主导地位。他们十分自信、勤勉而节约，这些性格决定了文化上的属性。新教文化厌恶矫饰，追求克己和内省，与马克斯·韦伯所指责的天主教派凡事喜欢夸饰张扬形成对比。在美术上，巴洛克时期天主教和新教文化的不同之处，只需比较比利时的鲁本斯与荷兰的伦勃朗的风格，就能一目了然。

造就了伦勃朗、维米尔等艺术家的荷兰新教文化，在音乐领域并没有出现什么特别有影响力的作曲家。活跃于巴洛克最早期的斯韦林克（1562-1621）是唯一的例外，他构建了管风琴音乐传统的基础。如果与荷兰一样，德意志的新教圈也仅仅诞生了众多并不知名的小作曲家，那么描述这个时代的音乐史可能会容易得多，因为只需要记述占据时代主流的意大利与法国宫廷音乐即可。但当时政治上落后于时代，在音乐上也是落后国的德国，却诞生了巴洛克时代“最伟大”的作曲家巴赫。这就是用一句话来形容巴洛克音乐的困难之处。

诞生巴赫的德国，其新教文化中心位于东部的萨克森与图林根一带（巴赫活跃的魏玛、莱比锡以及亨德尔的出生地哈雷都属于这片区域）。这些地区与天主教的领地——宫廷城市慕尼黑及奥地利的萨尔茨堡和维也纳等相比，虽同属德语文化圈，但确实要质朴刚健得多。它们既没有凡尔赛宫那般宏伟的宫殿，也没有装饰华美的巴洛克风格教堂。另外，在巴赫的时代，这些土地上的居民共同参与、生生不息的音乐生活，也与宫廷城市形成鲜明对比。新教圈最重要的音乐文化中心是教堂。作为从路德那里延续下来的传统，“音乐是献给神的礼物”的思想占绝对的主导地位。每个礼拜日，信众们在教堂管风琴的伴奏下唱着众赞歌，教会附属学校的音乐教师们创作康塔塔，教会附属学校的学生和其他大学的学生也前来唱诵。人们通过与神的密切联结，造就了音乐上的共同体。正是这种音乐文化孕育了巴赫（图III-7、8）。



III-7　教会附属学校的圣职音乐家（Cantor）在德国新教领域的音乐文化中，一直发挥着核心作用。他们教授孩子们歌曲或理论知识，在教堂弹奏管风琴，并不断创作、演奏。巴赫也是圣职音乐家中的一员。



III-8　称为学院音乐社的学生合奏团体，为新教文化圈特有。巴赫应该为这样的团体创作过作品。

当然，巴赫也留下过华丽的宫廷音乐风格的作品。但与其他著名作曲家相比，巴赫生平的活动要朴素得多。意大利作曲家吕利备受路易十四宠爱，毕生渴望掌控凡尔赛宫的音乐权力（请务必看看以吕利为原型的电影《王者之舞》）。亨德尔在意大利进修，后来作为清唱剧和歌剧艺术家在伦敦获得了无人可比的声名。多梅尼科·斯卡拉蒂生于那不勒斯，长期受葡萄牙公主玛丽亚·巴尔巴拉资助。哈塞是德国人，在意大利声名大振，后来作为德累斯顿的宫廷乐长，成为当时首屈一指的作曲家（德累斯顿是萨克森天主教氛围浓厚的地区，此地的歌剧演出负有盛名，据说巴赫晚年还时不时地带着儿子去听哈塞的歌剧）。这些音乐家的经历如此国际化，反观巴赫，主要活动地区却仅限于德意志东北部。

“在意大利成为当红作曲家”，“在有权势的宫廷内供职”，特别是“作为歌剧作曲家博得声名”……如果说这些是巴洛克时期的作曲家出人头地的目标，那么巴赫一生都与之无缘。他既无意去意大利，也从未想过要成为著名的歌剧作曲家，说白了，他根本不想走上当红作曲家的道路。而且在同时代的人看来，正因为巴赫并非富有魅力的“艺人”，所以才没有受到国外邀请。希望巴赫的研究者对这一点也有清晰的认知。当然，巴赫后半生一直活跃在莱比锡，这里是国际化的商业城市，集结了当时法国、意大利等国家各种类型的音乐，巴赫

因此才成就了堪称“巴洛克音乐的集大成者”的丰功伟业。但归根结底，巴赫生平都未踏足意大利、法国和奥地利。我们无法忽视他作品中有属于地方主义的部分，这与从未踏出过柯尼斯堡一步的康德类似（图III-9）。



III-9　巴赫长年任职的莱比锡的圣托马斯教堂（1723）。那里自中世纪以来，街道风景仿佛一直都没有变化，与同时代维也纳或巴黎宏大的宫殿形成鲜明的对比。巴赫就诞生于德国新教圈这种谨慎的市民文化中。

巴赫是那个时代最伟大的作曲家，却未必是那个时代最典型的作曲家，这就是令巴洛克音乐史变得面目复杂的原因。对同时代的人来说，比起孤高的巴赫，亨德尔或泰勒曼的创作活动才是巴洛克时代的典型风貌。大概有很多读者认为“巴洛克等于巴赫”，而“巴赫等于宗教音乐与赋格”，于是得出“巴洛克等于宗教音乐与赋格的时代”这种结论。但最好不要用基于巴赫作品的印象去理解整个时代。巴洛克首先是一个把音乐当作粉饰王权工具的时代。正如第一章讲到的那样，从中世纪末期开始，音乐是敬献给神的礼物的观念开始动摇。但巴赫的

创作中心却又回到了宗教曲上，他的宗教情感也不时加入器乐作品中。另外如前文所述，他在《赋格的艺术》中使用的十八种对位法（赋格），本来就是以文艺复兴时期的无伴奏合唱为原型的产物（最开始用器乐模仿无伴奏合唱，产生了被称为利切卡尔的手法，后来在此基础上发展出了赋格），在巴洛克时代听来应该颇有复古风格。巴洛克音乐在作曲技法上渐渐演变为和声柱加上旋律的结构，在这个发展方向之下，巴赫却以宗教音乐和赋格为创作中心，这更像一个格格不入的例外。

约翰·阿道夫·沙伊贝对巴赫的评论，经常作为巴赫的创作具有“非同时代性”的证明。在一七三七年出版的杂志中，年岁尚轻的评论家沙伊贝虽然将巴赫称为“伟大的人物”，却批评他“使用夸张的晦涩样式，令作品变得不自然”。“夸张的晦涩样式”（还提到了“过度的技巧”）指的首先就是对位法。对当时的年轻人来说，巴赫的音乐可谓是夸张的古风，与一般人读不懂的厚厚的拉丁文书籍没什么区别。在现代而言，大体就像不少钢琴初学者认为巴赫的《创意曲》或《平均律钢琴曲集》是“麻烦又无聊”的东西。

后世认为沙伊贝“被当时的潮流裹挟，是没能理解巴赫‘超越时代的伟大之处’的肤浅的批评家”。批评沙伊贝很容易，可当时人们并不认为他对巴赫的见解是判断失误。在音乐潮流上，巴赫确实一直“落后于时代”。

自一七三〇年左右起，人们开始追求有亲切感、优美而愉悦的音乐。沙伊贝对巴赫音乐在“舒适和愉悦性”上的不足颇为遗憾。人们已经很少使用晦涩抽象、缺少感官魅力的对位法，自始至终引导曲子、持续而庄重的通奏低音，或有过多严肃装饰的旋律创作方法等。一七三三年，巴赫创作了《b小调弥撒曲》中的垂怜经和荣耀经；同年，佩尔戈莱西（1710-1736）的幕间剧《女仆作夫人》在那不勒斯首演，其简洁而亲切的音乐形式标志着意大利喜歌剧的诞生；泰勒曼（1681-1767）与巴赫只差六岁，他以更平易近人的风格在当时大受

欢迎，俏皮幽默的《餐桌音乐》也写于这一年。而与巴赫同年生的多梅尼科·斯卡拉蒂（1685-1757）从一七三八年开始，写下了无数忧郁而优雅的键盘奏鸣曲。

关于巴赫与时代潮流间的偏差，瑞士的音乐史家亚昆斯·汉斯克姆是这样说的："'巴赫在音乐史上占有极大分量'这一点，让作为音乐史家的我一直受到良心的谴责。因为每次写到巴赫时，都要中断发展到那时的历史进程，单独写完一章巴赫后，再重新继续中断的话题。"这意味着每当要滔滔不绝地论述巴赫的"伟大之处"，时代的流向就变得无法辨识。我认为，巴洛克时代与巴赫理应放到同一个历史维度中，而做到这一点，需要对时代潮流与巴赫的音乐创作间的差距，以及他给予后世的巨大影响间的偏差，有一个贴切的认识。

巴赫的"伟大"之我见

不管怎么说，如果只强调巴赫与其所处的时代格格不入，而毫不言及他超越时代的伟大之处，多少有失公允。但要事先说明一下，对我来说，巴赫是一位在众多方面都很难理解的作曲家。首先难以理解的是他音乐的抽象性。这方面的典型代表作是巴赫晚年的《音乐的奉献》与《赋格的艺术》。说他的音乐展现的是听觉感官上的乐趣，不如说是经由读谱才能领会的令人难以置信的作曲技巧。有一定作曲心得的人，在阅读乐谱之后才能理解巴赫赋格的绝妙之处，他的作品就有这样的性质。其次，巴赫的受难曲或康塔塔宗教曲创作的前提无疑是神学背景。只要想象一下巴赫的音乐在德国新教文化圈众多宗教背景下所背负的东西，就不会轻易接受"巴赫的普遍性"这种神话了。

有太多说法将巴赫神化，如"音乐之父巴赫""巴赫的平均律是音乐的旧约全书"或"巴赫永恒如新"等。说实话，这些说辞会让人们产生距离感。这就是从作曲技法和历史角度去理解巴赫音乐的困难之处。而

我认为，比起不加甄别地接受巴赫的神话，不如将其放在历史的脉络中对比理解。众所周知，巴赫在去世后近半个世纪都不被关注，《马太受难曲》在一百年后的一八二九年经门德尔松之手再度公演，却戏剧化地“复活”，以至于在十九世纪的德国，巴赫被神化成了“音乐之父”。但我们不能忘记十九世纪巴赫热的背后，是新教、德意志、国家主义这些政治背景的崛起。

十九世纪之前的德国，从音乐史的任何角度来说都是落后的国家。从十九世纪开始，德国才获得了西方音乐世界的霸权。那时的德语文化圈内已经有了海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特等人。在这些大家之上，再加上巴赫这样一位超凡出众的作曲家被世人重新发现。若要找一个“引领世界的伟大德国音乐”神话般的起源，恐怕没有更好的历史性证明了。况且当时的德国认为法国音乐不过是屈服于时代潮流的娱乐，而意大利的沙龙音乐或大歌剧更是浅薄，要进一步主张这一认知倾向，更需要强调巴赫的存在。直到今天，相对于“浅薄的法国和意大利音乐”，“超越时代的伟大德国音乐”的说辞依然没有偃旗息鼓。当然，这首先是当时德意志在文化上有劣等感，对他国进行诋毁的体现。其次，“不被时代认可的伟大艺术家的苦恼”这种故事，是德国浪漫主义最喜欢的类型。比如李斯特和瓦格纳开创的“未来音乐”的概念，以及马勒的名言“我的时代终将会到来”就是其中最好的例子。就算说“巴赫的再发掘”是投浪漫主义所好之故，我认为也不算是对巴赫的亵渎。

从具体的作品风格上说，十九世纪的巴赫热潮也不是偶然的产物。巴赫的音乐可以经由演奏，变成浪漫主义般的、热情的丰碑式的音乐。反过来说，经瓦格纳达到极致的浪漫主义管弦乐法，其实就是用管弦乐重现了巴赫管风琴式的鸣响。费卢西奥·布索尼钢琴改编版的《恰空舞曲》，威廉·门格尔贝格用瓦格纳、马勒式的大型乐团演出《马太受难曲》的录音，都是很好的证明。当然，十九世纪那种浪漫主义的巴赫演绎手法在二十世纪被驱逐了，此时来到了古乐演奏的全

盛时期。布索尼和门格尔贝格的音乐是否实现了巴赫的真实意图，固然值得思索，但更重要的是，巴赫的许多作品本身存在着浪漫主义音乐表达戏剧性苦痛感的特质，才使这种浪漫主义的演奏方式得以实现。即便巴赫与浪漫主义之间存在历史上的误会，即便巴赫从未想过有一天他的音乐会以这种浪漫主义式的音响演奏，但无论再花多少功夫，维瓦尔第或斯卡拉蒂的作品也无法变成瓦格纳或马勒风格的音乐。而具体到巴赫的某些作品，这种手法在一定程度上却是可行的，其中的典型自然是《马太受难曲》。这是不是也从一个侧面证明，巴赫非常完美地契合了浪漫主义的时代特征？

最后，抛开“十九世纪的神话”，讲述一下巴赫的伟大，我想论述两个个人的观点。首先是后世作曲家眼中的巴赫。在音乐史上（借用作曲家日常对话中经常使用的词语），像巴赫那样写出那么多作品的恐怕再无他人。他非常乐于破解音符间无穷无尽的组合的谜语，颇有些匠人精神。这也为从莫扎特、贝多芬到斯特拉文斯基、勋伯格等人，以及后世作曲家提供了无限的灵感来源（当然，能真正理解巴赫这一伟大之处的恐怕只有作曲家）。第二是演奏家眼里的巴赫。对于演奏者来说，巴赫的有趣之处在于那种不需要任何说明的纯粹的运动感。如我这般的业余爱好者，在弹《创意曲》时也能立刻感受到这一点。巴赫的乐谱和后世不同，基本没有任何拍子、强弱、乐器编制等方面的标识。所以不管是布索尼、兰多芙斯卡，还是瓦尔哈、里赫特、古尔德，抑或高桥悠治，甚至是现代爵士四重奏（Modern Jazz Quartet）或凯斯·杰瑞特这样的爵士音乐家，都可以将巴赫的乐谱变成自己的那盘菜。这一定也是巴赫人气不灭的原因之一。

第四章
维也纳古典主义与启蒙的乌托邦

属于近代市民的音乐

作曲家不会边创作边考虑后世历史学家如何评价，因此，也很难界定古典主义到底始于何时，终于何处。关于这个时代划分，有如下几种说法：有人将巴赫逝世的一七五〇年作为古典主义的开端，也有人认为早在十八世纪三十年代就有古典主义音乐萌芽了，因为这个时代出现了与巴洛克严肃的对位法或通奏低音无关、让人备感亲切的简单音乐样式，如第三章提到的一七三三年佩尔戈莱西的《女仆作夫人》等。同样，古典主义音乐何时终结，进而开始向浪漫主义过渡，也无法画出一条明确的分割线。到贝多芬初期为止（还多少有海顿影响的音乐时代），都可以看作古典主义时代。自贝多芬写下海利根施塔特遗书（陈述因患有听觉障碍而要自杀的想法），到从这种精神危机中脱离，再到中期杰作频出的一八〇二年左右，是音乐新纪元的开始。但也有人认为，贝多芬的中期也属于古典主义时代，向后期过渡时才终于迎来了古典主义时代的尾声。一八一五年至一八一六年，他写下的第四、第五大提琴奏鸣曲（一〇二号作品）和第二十八号钢琴奏鸣曲（一〇一号作品）等是这个分割线的一条线索。

但不管怎么说，古典主义音乐是伴随十八世纪中期市民阶级的兴起开始的，与受众广泛的“启蒙运动”属于同一时代。以产业发展为背景，获得更多发言权的中产阶级市民尊重理性的思想，追求有血有肉的人物形象，重视自然的情感流露。人们的启蒙意识开始觉醒，觉得应该用理性将自己从神或王权的束缚中解放出来，面对任何权威都能保持自由的思想和行动。主张三权分立的孟德斯鸠，毫不留情地谴责贵族与教会腐败的伏尔泰，提倡自由与平等的卢梭，百科全书派的狄德罗，以及提出批判哲学的康德等人，都是这股思潮的旗手。新精神的萌芽终于在一七八九年开始的法国大革命中形成轩然风暴，在对拿破仑的狂热崇拜中达到顶点，最后在一八一四年到一八一五年召开的维也纳会议（流放拿破仑、再度回到革命以前的君主统治，令欧洲恢复旧体制的会议）后告一段落。这段时期的音乐样式既不为敬奉上帝存在，也不赞美王公贵族，而是初次诞生了由市民创作、为市民而作、倾诉市民内心情感的音乐。

向维也纳古典主义进发的道路

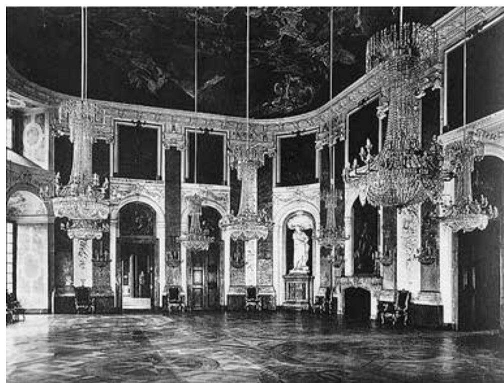
巴赫过于强大的影响力，常常让我们忽略他处于巴洛克最末期，甚至严格说已不能称为巴洛克时代的时期。前文提到过，巴赫在世时，就已经有各种新音乐样式的萌芽，这和美术上进入洛可可时期相对应。十八世纪，路易十五亲政，诞生了与十七世纪以路易十四为代表的文化截然不同的新趣味。比起巨著，人们更喜欢细腻精巧的作品；比起庄重严肃，人们更爱自然优美、时髦简洁的风格。洛可可时代的代表画家是让·安东尼·华多、弗朗索瓦·布歇、让·奥诺雷·弗拉戈纳尔等，音乐上则有库普兰（1668-1733）。他的羽管键琴作品中有宛如金银丝线工艺品般的装饰，其轻盈透明之感与厚重的巴洛克风格形成鲜明对比。泰勒曼、拉莫、多梅尼科·斯卡拉蒂等也在音乐中清晰呈现了对优美、感伤、亲切、清新的喜好。对位法被缩减到最低限度，取而代之的是单纯重视感官体验的旋律，其魅力渐渐浮出水面。时而

甜美、时而带有淡淡忧伤的情绪若隐若现。另外，就像踏步走过厚重地毯去拜见国王般庄重的通奏低音也经常被省略。拉莫、斯卡拉蒂及泰勒曼等都是和巴赫同时代的人，也是代表巴洛克最末期的作曲家。这说明在巴洛克后期，这些通常被称作“巴洛克时代作曲家”的人已经明确地开始觉醒，有了迈向新音乐的动向。

新音乐基本定型于俗称“前古典主义”的时代，把这段时期看作“巴赫的儿子们生活的时代”就可以了。众所周知，巴赫的儿子基本都成了音乐家，其中最成功的是次子卡尔·菲利普·伊曼纽尔·巴赫（1714-1788）和最小的儿子约翰·克里斯蒂安·巴赫（1735-1782）。有趣的是，接下来要讲的前古典主义作曲家基本和卡尔·菲利普·伊曼纽尔·巴赫一样生于十八世纪初。顺便一提，巴赫的大儿子威廉·弗里曼·巴赫生于一七一〇年。而最小的儿子约翰·克里斯蒂安·巴赫与海顿（1732-1809）是同一代人。活跃在伦敦的约翰·克里斯蒂安·巴赫因给予莫扎特深刻影响而闻名，实际上，如果将他的键盘奏鸣曲冠以“莫扎特早期作品”之名也不会被识破。今人对“古典主义”的第一印象在约翰·克里斯蒂安·巴赫的时代已经成型了。用时间线来概括的话，前古典主义是从巴赫的长子到次子经历的时代，之后是海顿与巴赫小儿子的时代，最后，莫扎特（1756年生）与老巴赫的孙子们差不多处在同一时期。顺便一提，莫扎特的父亲列奥波尔德生于一七一九年，也就是巴赫儿子们的时代。

前古典主义的许多音乐，在今日听来未必有趣。但音乐史上，海顿、莫扎特、贝多芬三位巨星的出现并不是突如其来的。为了便于理解这点，我姑且列举一些主要的艺术家。前文提过的卡尔·菲利普·伊曼纽尔·巴赫活跃于柏林，其激越的键盘曲最为著名（普雷特涅夫演奏的CD就很有趣）。作为键盘乐器名家，他的音乐像李斯特的十八世纪版本。第三章讲过巴洛克时期的音乐情感有一定的“模板”（即间接表达），卡尔·菲利普·伊曼纽尔·巴赫的音乐却仿佛能将瞬间的情绪直接敲击在键盘上。

曼海姆乐派因确立了古典主义管弦作品风格而著名。卡尔·泰奥多尔侯爵在这个靠近海德堡的小城市任职期间（1743-1778），这里有欧洲首屈一指的乐团，其中尤为著名的是小提琴手约翰·斯塔米茨（1717-1757）。曼海姆乐派的作品特点，是在极短的章节内呈现强烈对比，被称作“曼海姆火花”或“曼海姆叹息”，这些都给过莫扎特深刻影响（图IV-1）。



IV-1　曼海姆城的骑士大厅。在这种闪闪发光的洛可可风格沙龙中演奏的，就是约翰·斯塔米茨等人的交响曲。这种演奏空间与现代演奏厅的空间感全然不同。

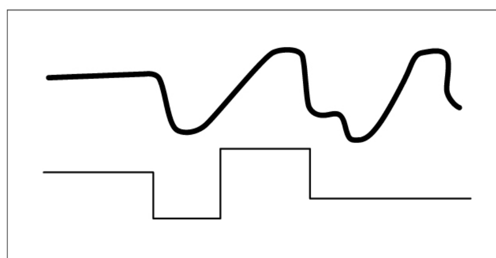
维也纳也在这个时代向着音乐城市的方向急速发展。其中有名的作品是瓦根塞尔（1715-1777）和蒙恩（1717-1750）的交响曲（以及后者的大提琴协奏曲），他们的作品很早就展现了维也纳音乐甜美的特征，颇具魅力（参见《早期维也纳乐派》［Die frühe Wiener Schule］的CD, Archiv出品）。

格鲁克（1714-1787）以歌剧改革闻名，出生于前古典主义的十八世纪初。众所周知，他在巴黎因歌剧改革者的身份获得成功。在格鲁克之前，歌剧充斥堆叠着絮絮叨叨的女高音花腔，成了歌手们展示傲人歌喉的舞台。针对这种现象，格鲁克提出要用极度简洁的方式将歌剧的戏剧化内容表现出来。虽说格鲁克曾在音乐史上占有一席之地，今天却很难见到他的作品上演，可能是因为他的作品多少有些冷淡无趣吧。但聆听他的代表作《伊菲姬尼在陶里德》（1779），却是

一种令人感动的体验（卡拉斯还留下了此剧的绝唱）。作品从序曲开始就充满了紧张感和不同寻常的气氛，第一幕出现了暴风雨的场面，直到海面平静下来，作品都给人一种连气都喘不上来的冲击力。主角的咏叹调威严而拒绝任何矫饰，沉静而气宇轩昂。从古希腊的角度来看，格鲁克或许可以称为“最古典”的作曲家。

古典主义音乐的作曲技法

古典主义音乐作曲技法的首要特征，应该是对位法的废止（晚年的莫扎特与贝多芬等人重新开始创作赋格，可谓例外）。古典主义音乐是只有旋律与和声伴奏的简单音乐。虽然巴洛克时代的通奏低音也同样是由旋律与伴奏构成，但古典主义完全废止了通奏低音。另一个特征则是以旋律而不是低音引导音乐。古典主义音乐正是由于从通奏低音的厚重枷锁中解放出来，才变得有开放感，得以自由律动（图IV-2）。



IV-2　和巴洛克时代相反，旋律引导古典主义音乐（粗线），低音（细线）成为不起眼的背景。

古典主义与巴洛克旋律的特点也完全不同。可以凭记忆吟唱一下巴赫、亨德尔、维瓦尔第等巴洛克时代的作品，一唱出口，就会感到这些作品在音程或节奏上并不流畅，难以吟唱，在旋律起伏和张弛上也似有欠缺。这些由琐碎音符连绵不绝织成的乐章令人难以琢磨，说白了就是旋律本身几乎没有魅力。即便试着唱出旋律，也会感到巴洛

克音乐在这方面的无趣。旋律不是被编织到了赋格的网中，就是为通奏低音支配，永远都不是音乐的焦点，只是附属品。古典主义音乐的旋律却不一样，其高音与节奏是顺畅易咏唱的，旋律起伏富有魅惑力，乐句间区分明晰、容易记住。旋律带来的魅力能让人瞬间了解音乐，简单记住音乐，并情不自禁地哼唱起来，这已然成为古典主义音乐的主要特点。可以将巴赫和莫扎特的作品对比来听，如果重点听低音部分，就能进一步理解巴赫的深邃庄严，以及莫扎特在这方面的苍白。

在类似赋格体裁的对位法音乐中，旋律只能处于被支配的地位。赋格将神制定的世界规则呈现在音乐的微观小宇宙中。这个宇宙里最重要的是整体秩序，而不是单个的旋律。旋律如果太有魅力，会成为音乐的污点。旋律如果能动地引导音乐，就会破坏整体秩序。在巴洛克时代，不存在也不允许存在用旋律表露自由意志或情感的手法。

第三章讲述过，通奏低音支配的音乐已经比赋格有了更多的自由表达空间。但这一类音乐里，旋律仍然不掌握音乐的主导权。从开始到结束都是由低音引导曲子，旋律只是被束缚在秩序中的一部分。直到古典主义时期，旋律才得以从所有的秩序中解放出来，被放在上部，自由地伸展羽翼。于是，近代意义的“歌唱式音乐”终于登场，这是将个人情感与意志作为主角的音乐。将它看作从君主或上帝的权威中解放出来的自由精神也不为过。

音乐公共空间的确立

如今这个时代，谁都可以自由自在地欣赏喜欢的音乐，但以前并不是这样。前文说过，艺术音乐原则上是为王公贵族或者教会服务的，一般市民（庶民）很少有机会听到。直到十八世纪，歌剧也仅在王公贵族召开的庆典上出现。除了很早就有公共剧场的威尼斯和汉堡

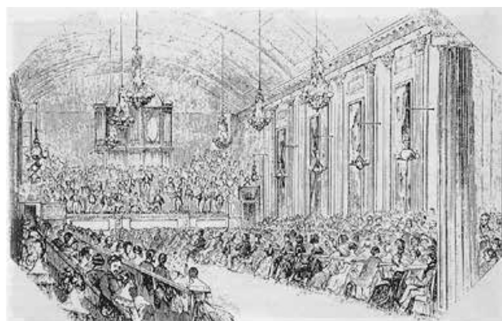
等城市以外，一般民众很难进入歌剧院。器乐曲方面，除了巴赫在莱比锡的咖啡店中举行的演奏会（大学音乐社[1]）等少数情况，大多数器乐曲都在宫廷沙龙等场合演奏。器乐曲是让王公贵族们在喝红茶、谈笑或玩扑克时听的社交音乐，对市民们来说无异于高岭之花（图IV-3）。从理论上来说，巴赫所在地区的教会信众听到巴赫宗教音乐的几率应该很高。但是弥撒一般都在王公贵族的礼拜堂中演奏，是否真的能进入普通市民的耳朵呢……启蒙时代则不同，曾是特权阶级私有物的艺术音乐虽然极为缓慢，却一点点地向市民开放。音乐同样开始逐步变得民主，出现了只要买票便可以欣赏的音乐会。乐谱印刷开始兴起，只要付钱，就能把喜欢的乐谱买回家练习演奏。这些现象都始于这个时代。



IV-3　18世纪后半叶贵族会客室中的音乐会。来客们边喝红茶，边闲谈，边打桌球，边听音乐。当时的器乐作品与19世纪之后“倾听”的对象不同，只是一种背景音乐。

英国在公开音乐会的普及方面比他国领先，这与英国较早开始资产阶级革命和贵族阶级的没落有关。早在一六七二年，一位叫班尼斯特的小提琴演奏者就在自己家中召开过以一般人为听众的音乐会。颇负盛名的海顿也曾在音乐经纪人的筹划下，于十八世纪九十年代两次到英国举办公开音乐会，获得极大成功。这说明“由经纪人安排、销售入场券、以盈利为目的的音乐会制度”在英国已有成熟的先例（IV-4）。而在法国，从一七二五年开始定期召开名为“圣灵音乐

会”的系列音乐会，莫扎特也在那里演奏过自己创作的交响曲；莱比锡从一七八一年开始有管弦乐团定期召开音乐会；维也纳到了十八世纪后半期，在没有歌剧上演的时间段将宫廷剧场租给作曲家，这就是所谓的定期（预约制）音乐会，作曲家们可以通过这种音乐会获得收益。莫扎特初到维也纳时，就从这样的定期音乐会制度中获益良多。



IV-4　因上演海顿交响曲闻名的伦敦汉诺威广场，在舞台两边有相对而设的座席，早期的音乐会场以这种形式居多。

在作曲家推广自己的音乐方面，乐谱出版同音乐会一样意义重大。今天有发达的录音技术，将演奏者（专业人士）和聆听者（业余爱好者）明确分离开来。我们可能很难想象在古典主义时期，喜爱音乐的市民会自己演奏喜欢的音乐（图IV-5）。一直到十九世纪末期，维也纳都有许多音乐爱好者与朋友们相约在休息日合奏一曲贝多芬的弦乐四重奏，享受音乐的妙趣。这不是专业人士在舞台上演奏供人欣赏的音乐，而是音乐爱好者在家庭中自娱自乐的音乐。这种被称作“家庭音乐”的体裁促进乐谱出版成为一大产业。对作曲家们来说，这是求之不得的获得经济自立的机会。



IV-5　在家里享受音乐演奏的贵族一家（1753）。它展现的是全家人都热爱音乐的情形。这个时代诞生了“音乐爱好者”，与爱好者是贵族还是普通市民无关，音乐面前人人平等。

极端地说，曾经的王公贵族需要音乐装点自己的权威。国王中有会跳芭蕾的路易十四、长笛名家腓特烈大帝等人，但与其说他们是毫无私心地热爱音乐，不如说是音乐满足了他们统治需要的政治色彩。而新生的听众热爱聆听音乐，是音乐的爱好者。他们不会将音乐当作豪奢生活中的背景，也不是将音乐当作过耳云烟的赞助人。他们真心沉浸其中，购买乐谱，演奏音乐。对音乐的爱将作曲家与公众联结在一起，成为支撑乐谱出版业的坚实基础。

交响曲形式的音乐与新共同体的诞生

演奏会和乐谱出版为作曲家独立提供了机会，海顿敏锐地捕捉到了这两个向公众展示自己的途径。他是最先通过公开音乐会大获成功的作曲家。前文曾提到，伦敦之旅为海顿带来巨大的经济利益，同时还让他获得了牛津大学名誉博士的称号。之前，作曲家充其量只能在宫中任职，相比之下，这个头衔可谓是异乎寻常的荣誉。与海顿在公开音乐会上的成功密不可分的是交响曲。交响曲与“音乐会”以及“音乐的近代公共空间”是同时诞生的，也是最能展现这一时代精神的典型

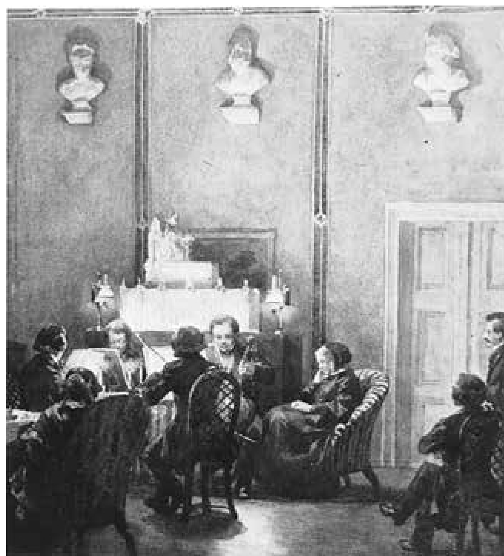
而具象的音乐体裁。海顿为伦敦写了十二首交响曲（第九十三至一〇四号交响曲），这是象征近代音乐会交响曲诞生的最重大的事件。只不过初期的音乐会在曲目上颇为繁杂，是将咏叹调、序曲、协奏曲、室内乐等掺和在一起的大杂烩。从十九世纪后半期开始，交响曲才成为音乐会下半场的主菜。

不仅在音乐会方面，在乐谱出版领域，海顿也是那个时代最成功的作曲家。从他还在匈牙利偏远郊区的埃斯特哈希家族供职时开始，他的交响曲就被大量出版，其中甚至包括不少盗版在内。弦乐四重奏是象征海顿在乐谱出版方面获得成功的音乐体裁。众所周知，海顿既是“交响乐之父”，也是“弦乐四重奏之父”。一七八一年出版的作品《俄罗斯四重奏》成为近代弦乐四重奏的基础，因海顿声称它“完全是用新方法作曲”而闻名。值得玩味的是，海顿出版该作品时还在埃斯特哈希家族的宫廷中供职，但这部作品并不是出于雇主要求，而是为出版乐谱创作的。以出版乐谱、扩大知名度为目的，说明此时作曲家创作的目标对象是前文所述的喜爱音乐、会自己演奏的市民。

海顿确立的交响曲和弦乐四重奏体裁，分别对应着现代市民生活的“公”与“私”的领域。经常有说法认为，烙印着劳动特征的“公”的概念，和包括闲暇及家庭生计的“私”的概念的分离，是近代市民生活特有的产物。后面会讲到，浪漫主义音乐在这两个领域之间有深刻的分隔，即在过度沉溺于内心情感和过度对外展示自我方面，普遍呈现出病态的自我分裂。但在古典主义精神中，“公”与“私”之间绝不是没有媒介联结的分裂的世界。

古典音乐作为“公与私的产物”之间的绝妙平衡，总让我想起大指挥家切利比达克在公开彩排时多次说过的话，“交响曲是扩大的弦乐四重奏，弦乐四重奏是迷你版的交响曲”。交响曲中的管弦乐器绝不是只服从指挥家这个独裁者指令的集团，而是像弦乐四重奏那样自发地、仿佛友人间的谈话般在交流中演奏。在这样的弦乐四重奏中，交响曲的社会性也开始秘密地萌芽，这并不是一团和气的闲谈，而是针

尖对麦芒、火花四射的思想碰撞（图IV-6）。



IV-6　在家中演奏弦乐四重奏的音乐爱好者们（约为19世纪中期）。在没有过多装饰的会客厅中，友人之间相互切磋的氛围和全神贯注倾听音乐的认真态度，都是古典主义以后的德国音乐，特别是室内乐文化的特征。

古典主义交响曲（尤其是海顿和莫扎特）最大的魅力，就是在公众性的盛大繁华与私人性的亲密之间取得平衡。不仅限于交响曲，还有古典主义的所有体裁，海顿的弦乐四重奏、弥撒和清唱剧，莫扎特的协奏曲、管乐合奏曲和歌剧等，都贯彻了交响曲式的乐声。如莫扎特的第二十五钢琴协奏曲的第一乐章（这是他钢琴协奏曲的杰作之一，但不太为人所知），乐曲开头号角齐鸣的沸腾热闹与小号的高声鸣响中，还残留着巴洛克庆典式的壮丽回响。但同时，那种欢畅灵动与亲切感又是怎么一回事？虽然能在莫扎特的公开音乐会上聆听音乐的只是社会中很少一部分富裕阶层，但至少在理论上，“向所有人都开放的音乐”这种乌托邦以最完美的形式实现了。感受到这一点的，应该不是只有我一个。

奏鸣曲形式与辩论精神

古典主义音乐时代诞生的最重要的体裁是奏鸣曲。古典主义之前并不存在奏鸣曲的形式。在巴洛克时代，“奏鸣曲”一词经常被用作题目，但代表的是器乐演奏作品的意思，并没有音乐曲式上的意义。众所周知，从古典主义开始诞生的交响曲、独奏协奏曲、弦乐四重奏、器乐奏鸣曲等，一般由三个或四个章节组成。第一章是节奏急促的快板，第二章如同牧歌般舒缓，第三章由小步舞曲构成，最后再度成为节奏急促的乐章。如果只有三个乐章，则小步舞曲一章被省略。如果用管弦乐演奏这种多乐章的曲子，就称作交响曲；用四种弦乐器演奏则称为弦乐四重奏；用钢琴演奏就是钢琴奏鸣曲；用小提琴和钢琴演奏就是小提琴钢琴奏鸣曲。这种多乐章作品的第一乐章使用的曲式，就是在古典主义时代确立的奏鸣曲式。

奏鸣曲的形式基本上由呈示部、展开部和再现部三部分组成。呈示部顾名思义是用来展示的，有两个主题，分别表现出相互对立的不同调性。接下来是展开部，音乐在各种调性间摇摆，变得不再安定，主题在这个部分常常支离破碎与变形（贝多芬作品中尤为明显）。展开部是将呈示部的素材整合的部分，最能展现作曲家的实力。最后，再现部分再次回到两个主题，但与开头不同，这次是将两个主题统一、呈现一种调性，令两种主题的对立得以消解。

真正的奏鸣曲有许多构成方式，上述只是十九世纪的构成方法。但最重要的是经过对立达成调和的形式。呈示部的两个命题中，相对于第一主题和调性，第二主题和调性放在相对次要的位置。展开部就是用音乐对两者进行讨论，将各种主题和调性进行对立式的分解验证。而后面的再现部也是和解之地，两个主题在这里回到同样的调性，对立的命题得出一致的见解。在古典主义之前，从未出现过这种用音乐议论的形式。

就像赋格，前文已经提过，原则上只有一个中心主题，这个主题总是被规整为同一种方式，只不过每种方式的呈现略作变化。赋格中不会出现一个主题被其他主题或论证、或变形、或分解得支离破碎的情况。一首曲子的每个细节都基于相同的主题，这是神从最开始就预设好的调和的世界。

当然，巴洛克时代的协奏曲中也会出现多个主题，即存在所谓的“对比”。如维瓦尔第《四季》中《春》的第一乐章。开头那个有名的主题（暂称作A）放在宛如小鸟啼鸣般的其他乐声（B）中，之后回到开头的主题（A），继而出现抒情式的其他主题（C），最后涌来暴风雨般的乐声（D），这种排布对比呈现了各种主题。但“对比”不是“对话”，只是个性不同的主题并列放在一起而已。而奏鸣曲形式则是用声音制造的“对话”或“议论”，这才是启蒙时代诞生的最光辉灿烂的音乐样式。

莫扎特与喜歌剧

我们前文说过，巴洛克协奏曲等类型的主题只是单纯的铺陈与对比，而古典主义的奏鸣曲是通过对话展现集中主题的特点。用剧情打个比方的话，巴洛克的主题如同人物依次登场：首先是国王，痛陈国家的窘迫；接着是王后，唱诵对国王的爱；接下来国王再次出现，表述敌军已兵临城下；继而王子出现，展露对敌国公主的爱慕之心后退场。奏鸣曲则不同，比如舞台上有位青年在赞扬恋人的美貌与贞操，就会有一位持怀疑态度的上年纪的哲学家驳斥“追求女性永恒的贞洁愚蠢至极”，青年听了生气地开口反驳，要自圆其说的顽固哲学家会再次反驳……这就是奏鸣曲形式的精神。

懂歌剧的人马上就能发现，在这两个比喻中，前者是以亨德尔为代表的巴洛克时代正歌剧（Opera seria）的典型剧情。而后者“围绕

女性贞操的讨论”，正是莫扎特的喜剧《女人心》（Così Fan Tutte）的开头情节。通过这个比喻，我们不仅能理解古典主义器乐作品的特点，更能把握古典主义歌剧与巴洛克歌剧根本性的不同。

巴洛克时代不仅诞生了歌剧，也是歌剧产量最多的时代，但多数是正歌剧，主要展现神话与古代社会，出场人物多为王公贵族。它虽有悲剧的庄重感，但还不算是真正的悲剧，最终都在神的照拂下以皆大欢喜的结局收场，是一种赞颂君王的德行与宽大、强调王权正统性的训诫剧。很多正歌剧和我们熟悉的歌剧观感相差甚远（莫扎特的《伊多梅纽斯》和《狄托的仁慈》是正歌剧历史最末期的作品）。国王、公主、王子等依次出场，煞有介事地唱咏叹调，然后退场，人与人之间几乎没有情感上的联结。这与巴洛克正歌剧是“为王侯而作的歌剧”有深刻关联。它反映的不是一般市民的世界，而是国王们的世界。王侯总给人一种遗世独立的印象，充满威严，如石像般不动声色……至于他们内心深处的情感波动，人们是无从感知的。

正歌剧从巴洛克时代来到古典主义时代，与喜剧发生了碰撞，产生了喜歌剧。喜歌剧起源于正歌剧的幕间剧，类似日本能剧中间上演的狂言。前文提到的佩尔戈莱西的杰作《女仆作夫人》也属于这种幕间剧。这种体裁到了十八世纪后半期渐渐扩大规模，结构不断复杂化，赢得了比正歌剧更高的人气。代表喜歌剧黄金时代的作曲家是派斯艾罗（1740-1816）、多梅尼科·奇马罗萨（1749-1801）、安东尼奥·萨列里（1750-1825），当然还有最重要的莫扎特（1756-1791）。

和日本的狂言一样，喜剧的主角通常都是庶民。他们或悲或喜，或被愚弄，或勃然大怒，或发表言论，或怀疑失望，在各种情绪变化中，他们成为同我们一样的人，不再像王公贵族那般孤高。他们不断与他人“共同”生活着，并在生存中展现出各自本来的面目，是活生生的人。只要看看漫才就能明白，喜剧需要演员在演技上的绝妙配合。喜歌剧中音乐的配合表现也变得极为必要，而莫扎特正是历史上用音

乐表达这种精妙配合的最著名的人物。

莫扎特的喜歌剧是集结了咏叹调和二重奏的名作，但其中最精彩的当属合奏，特别是某一幕的尾声。《费加罗的婚礼》第二幕、《唐璜》第一幕、《女人心》第一幕，在这几幕的尾声中，预料之外的事件一个接一个地发生，让剧情变得错综复杂。《费加罗》的第二幕，先是阿尔马维瓦伯爵发现自己不在家时，夫人将凯鲁比诺带入房间，因而暴跳如雷，接着冲入小房间，却发现躲避在内的人是苏珊娜。剧情还没来得及放缓，理发师费加罗却在不恰当的时机出现，继而醉酒的园丁安东尼奥又冒了出来，让情况变得愈发复杂，但在费加罗的圆场下，事情总算又有所回圜。接着医生巴尔托洛和音乐教师巴西利奥出现，强迫费加罗履行婚约，场面再次陷入混乱。

想象一下要将这种剧本转化为音乐呈现，对作曲家来说何其困难。与咏叹调或二重唱不同，它无法给一个场景充分的时间。要让观众在一瞬间理解场景中的状况，人物的性格、情感、姿态等，就必须使用一个个能引发这种印象的音乐联想。但喜剧的场景切换很快，各音乐主题间毫无关联，因此完全不同的乐思也需要一个接一个连续出现。这对作曲家来说是最高难度的考验，莫扎特却能乐此不疲地轻松实现。比如《费加罗》第二幕尾声使用的主题超过二十个：怒而拔剑的伯爵、请求宽恕的夫人、从小房间里平静现身的苏珊娜、因出乎意料的发展而困惑的伯爵、放心地抚着胸口的夫人、苏珊娜责问伯爵时戏剧化的姿态等，莫扎特用简笔画般的笔触，流畅地勾勒出各个人物的肖像。

让主题迥异的内容反复出现，在形式上却绝不趋向瓦解，正是莫扎特音乐的过人之处。各种主题特点不同，却又同时存在，真是一种奇迹。听众甚至没有意识到各个主题被自然地统一于一个整体。同时代的作曲家即便能写出莫扎特那般的音乐，也无法将这些主题很好地结合起来，莫扎特却能轻松驾驭，创作出堪称交响乐的歌剧，向世人展现这种恢宏而统一的艺术形式。莫扎特的喜歌剧也可以说是他最为

精彩绝伦的交响曲，音符在各种主题和调性间驰骋，令主题变形，互相对话又相互关联。而实现这一切的，正是莫扎特的作曲技巧。

贝多芬和“启蒙音乐”的走向

“维也纳古典乐派的三大巨匠”——海顿、莫扎特和贝多芬，他们音乐的风格迥异，各自活跃的时期也不同。莫扎特于一七九一年，也就是法国大革命爆发两年后去世。贝多芬在一七九五年发表了第一号作品（钢琴三重奏）。海顿最后的作品清唱剧《四季》出版于一八〇一年，贝多芬写下最初的交响曲是在一八〇〇年。简单来说，莫扎特是法国革命之前的人，海顿在法国革命之后也活跃过一段时期，而贝多芬则是法国革命之后十九世纪的人。

贝多芬的作曲活跃期和一些意想不到的作曲家的活跃期重合。罗西尼（1792-1868）最初大获成功的歌剧《坦克雷迪》首演的一八一三年，正是贝多芬写第七交响曲的时候；而他最后的歌剧《威廉·退尔》则是在贝多芬去世两年后的一八二九年首次公演。舒伯特（1797-1828）的《魔王》作于一八一六年，当时贝多芬刚迈入晚期风格。韦伯（1786-1826）的《魔弹射手》初次上演是在一八二一年，比贝多芬的第九交响曲（1822-1824）还早。而柏辽兹（1803-1869）的《幻想交响曲》首演于一八三〇年，距离贝多芬过世后仅仅三年。贝多芬不是浪漫主义作曲家，但他的创作时期有很大一部分与浪漫主义作曲家的时代重合。

贝多芬和海顿、莫扎特根本性的区别，在于他的音乐与十八世纪的贵族世界彻底绝缘。他的音乐中频繁出现的对抗姿态被揶揄成仿佛在挥动拳头，或是砰砰敲击演讲台般“毫无章法”，这绝不会出现在海顿或莫扎特的音乐中。海顿的音乐让人联想到启蒙时代的沙龙中贵族与市民哲学家的对话，辛辣且具有挑衅意味，偶尔气氛紧张，但绝不

会逾越宫廷礼仪的规范。海顿音乐中也满是出其不意的要素，但那就像下棋，即便不时有意外的妙手，落子的人嘴边也会浮现优雅的微笑，等待对方的反应。贝多芬则不同，与等待相比，他常常是亮出挑战者的姿态，主动出击、极力争辩。

让我们留意一下贝多芬交响曲第三乐章的风格。正如大家所知，海顿或莫扎特的交响曲第三乐章一定是小步舞曲，小步舞曲是十八世纪最具代表性的宫廷舞蹈。值得玩味的是，第三乐章中间部分一定会出现与小步舞曲形成鲜明对比的、有大众风格的三声中部。大腹便便的贵族们在宴席上招待民众，宫廷大厅中贵族跳着小步舞曲，宫廷外则是民众通宵达旦地群舞——《费加罗的婚礼》第三幕或《唐璜》第一幕的尾声中都有这样的情景。交响曲的第三乐章就是十八世纪这种情景的缩影。然而贝多芬交响曲的第三章早已没有了贵族世界，也不再有小步舞曲，取而代之的是冲锋般的谐谑曲。贝多芬第一交响曲的第三乐章，题目虽为小步舞曲，实际上也还是谐谑曲。前文列举过莫扎特的《唐璜》，在第一幕的舞会场面，贵族奥塔维欧和安娜跳的小步舞曲，与庶民莱波雷洛和马塞托跳的庶民式德国舞曲同时鸣响（在他们之间的唐璜和采琳娜跳着乡村行列舞），这是贵族与平民世界相互融合的象征，即便那只是暂时的和解，下一个瞬间就是采琳娜的悲鸣，和解出现裂痕。而如果按照贝多芬交响曲第三乐章的写法，《唐璜》的晚宴根本无法成立，节奏急促的谐谑曲会把小步舞曲撕得粉碎。不过，在农民马塞托对放荡贵族唐璜投去充满敌意的眼神时，莫扎特用的音乐颇有些贝多芬的风格。

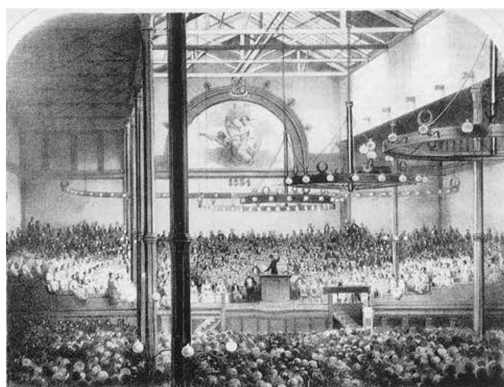
贝多芬在末乐章的风格上也有了很大的变化。海顿或莫扎特的交响曲（钢琴协奏曲等同理），第一章是结构最严整、内容最重要的乐章。相对而言，末乐章则华丽又轻快，有愉悦的庆典特点。这就像莫扎特的喜歌剧一定是圆满的结局，过程虽有重重波澜，但最终会完美收场（小调交响曲另作他论）。贝多芬交响曲的末乐章却不同。从第一交响曲开始，尾声的风格对圆满结局来说就显得过于生猛。之后的

第二、第四及第七交响曲的末乐章也是同一类型。而第三交响曲“英雄”、第五交响曲“命运”及第九交响曲“合唱”，末乐章都是昂扬的“胜利颂歌”。贝多芬交响曲中，只有第六交响曲“田园”和第八交响曲有轻缓的末乐章，不过第八交响曲是有意回到海顿式交响曲，具有仿古典的特点。另外，海顿或莫扎特作品中所没有的，是贝多芬作品中开始产生的越来越重要的“时间理念”。作品从开始就面向最后一个音符、面向最终乐章慢慢累积，愈加激扬，很容易看出留有诞生了黑格尔、马克思及达尔文的十九世纪进化史观的印记。贝多芬以后，作曲家越来越倾向于将末乐章而不是第一乐章作为全曲最重要的部分。当然也有例外，如舒伯特的前六首交响曲、勃拉姆斯的第二钢琴协奏曲，以及后来马勒的第四交响曲（第五和第七也有这种倾向）等。但这些作品正因为结尾轻巧，被看作是有意回到贝多芬之前的乐章构成形式，是一种规避贝多芬式力量型的作曲方式，有复古特色。

贝多芬的音乐中，除了对激扬效果的无限追求，还有难以磨灭的集体意识形态，这是一种意图唤起注意力的做法。略带讽刺地来说，那就如同高喊口号的游行群众。法国革命期间诞生了许多革命歌曲（以《马赛曲》为代表），贝多芬也颇受这种曲子影响。这些革命歌曲喊着口号前行的进行曲风格，也常常出现在贝多芬的乐曲中。最典型的例子就是第九交响曲结尾的部分。第九交响曲的第三乐章是那样深刻（无人能否认这一点），末乐章却是工人运动般“哎嗨哟、哎嗨哟”地喊着号子，这让许多人表示难以接受。如托马斯·曼在他的音乐小说《浮士德博士》中，让主角莱维屈恩如是说：“善和崇高，这些被称为人性的东西是不该有的——尽管它们是善的和崇高的。人类为追求它们而斗争，建造城堡。那些实现梦想的人们欢呼着宣告的东西，却是不该有的。我要把这东西收回。”听了主角这番话，朋友蔡特布莱姆问：“你要把什么收回？”莱维屈恩回答说：“第九交响曲。”

贝多芬第九交响曲是启蒙时代音乐对所有人开放的观念达到顶峰的作品。“千人贝九”音乐会的举办，证明在真正意义上实现了人人都

能参加音乐庆典。莫扎特音乐中优美而友爱的世界，不是谁都能加入的。“朱庇特”（莫扎特第四十一交响曲）末乐章的赞歌，不是任何人都能加入的合唱；《魔笛》的尾声也绝无可能让千人一起合唱（而“命运”的末乐章却可以）。这样说可能有点讽刺——莫扎特的音乐太过贵族情趣，有些过于精细纤巧。事实上，连业余管弦乐团也能演奏贝多芬的“命运”和“第九交响曲”等作品，但要演奏莫扎特的交响曲，便无疑是一种冒险。莫扎特式的音乐无法适应这种众人高声合唱的集体化模式。如果说第九交响曲成了所有人都能参加的庆典，进而演化成类似唱诗班一样的单纯集体活动，大概不算言过其实（图IV-7、8）。当音乐在真正意义上实现对万人开放的理念时，也意味着它提供的感觉与投入集体狂欢的快感相差无几了。但不要忘记，贝多芬晚年写的弦乐四重奏和钢琴奏鸣曲，恰似对第九交响曲末乐章的反思。那时的他拒绝集体式的狂热，将自我从众人中彻底分离出来，沉浸于谁都无法分担的孤独之中。



IV-7　19世纪中期荷兰第九交响曲音乐会。“千人贝九”音乐会的召开始于此时。从远处看去仿佛是政治集会，指挥家则像是演讲的领导者。



IV-8　这是18世纪中期贵族宅邸中举行音乐会的场面。莫扎特的钢琴协奏曲等作品大约就是在这种场合演奏的。这与19世纪的第九音乐会在各个方面都呈现出对比。

不管怎么说，贝多芬终究是古典主义音乐最优秀的继承者，同时也是其完成者，这是不可否认的事实。贝多芬在主观与客观、意志与形式，以及横溢的生机和自我规律之间取得了均衡，将古典主义音乐的理念臻于完善。如第三交响曲“英雄”（1804）第一乐章，其诡谲起伏与推进力可谓前无古人后无来者。浪漫主义有无数作品在音响气魄方面胜过贝多芬，柏辽兹、瓦格纳、理查德·施特劳斯、马勒等都是典型代表，但他们的能量生成必须依靠庞大的管弦乐团。而贝多芬却不必用音量威压听众。贝多芬时期的管弦乐团阵容与海顿、莫扎特时期的相差无几，但这对贝多芬来说却足够了。他的力量全都来自内在的迸发。浪漫主义作曲家作曲时（不管是舒伯特还是舒曼）都有任想象力恣意遨游、从形式中逃脱出来沉溺于空想的倾向，而当要完结曲子时，又往往会陷入刻板的模式。贝多芬却不同，他自由展开想象力的翅膀，尽情谱写心中所想，言无不尽，直至完成。“英雄”第一乐章多次用不同调性或主题来探讨相互间的异议，充满能量的主题不断以意想不到的转调出现，乐章不断膨胀，但又绝不至于瓦解，从中孕育无限的可能性，最终由坚定的意志统一整个篇章。

对照舒伯特第九交响曲“伟大”（作于1825年-1828年，明显有模

仿贝多芬的痕迹），就能明白贝多芬作品的非凡之处。舒伯特“伟大”的末乐章宛如只有虚浮的热情，一直向前冲，毫无尽头。不过舒伯特某些瞬间的狂热是贝多芬所没有的。那是类似突然停止、于刹那间急速坠落的忘我。舒伯特的尾声像一列持续前行的火车，在即将迷失、找不到终点之时，突然耗尽燃料停了下来。而贝多芬有一种将所有该叙述的内容都讲完的充实感，他深信音乐必然在得其所的地方终止。

将贝多芬的作品与海顿或莫扎特的对比来听，也许无法马上感受到它的美。贝多芬作品的主题是极为平凡的，几乎谁都能想出来。但只有贝多芬对此不知厌倦地钻研、组合、累积，最终完成。用专业用语来说，这叫主题加工。无数作曲家在天马行空的想象力的天赋上胜过贝多芬，但音乐史上再没有一个人像他这般辛苦劳作。西奥多·阿多诺在《音乐社会学导论》中，深入探讨了这种主题加工为何与十九世纪初期确立的近代市民社会性劳动产生于同一时代。贝多芬不是用天分，而是用孜孜不倦的劳动，像建造建筑一样构筑了音乐，并因此受到十九世纪市民的热烈崇拜。可能贝多芬的音乐就是那个时代的市民自己选出的，最能歌颂他们勤劳之美的声音纪念碑。

---

[1]Collegium Musicum，16世纪到18世纪德国文化圈中的民间音乐爱好者团体。（编注）

第五章
浪漫主义音乐的伟大与矛盾

十九世纪音乐——个性上的百家争鸣

十九世纪是西方音乐史上一个最具魅力的世纪，同时也是一个最难讲述其历史的时代。这个时代有众多人们熟悉的大作曲家。如舒伯特、舒曼、李斯特、瓦格纳、勃拉姆斯、柏辽兹、罗西尼、威尔第、斯美塔那、德沃夏克、柴科夫斯基等——这些大作曲家的肖像画如今还张贴在小学音乐教室中，他们半数以上都来自十九世纪。那为何讲述十九世纪的音乐史是如此困难呢？因为这段时期作曲家的个性都太过张扬。讲述音乐史不是简单介绍名家与名曲，而是要将作曲家们的多样性归纳到一定的轨道上。十九世纪每位作曲家的个性都过于强烈，想概括起来就极为困难。那么又是什么原因，让如此之多的音乐个性都在十九世纪同时绽放？这与该时代诞生的新听众阶层密不可分。

十八世纪以来音乐的市民化潮流，到十九世纪继续加速发展并臻于形成。在此之前，音乐从本质上来说只是贵族与教会的私有物，如今却成为普通市民也能享受的爱好。在歌剧院中拥有包厢，定期听管弦乐团的音乐会，买钢琴让女儿学习，对新时代的市民来说也成了触手可及的事。有音乐的生活是经过努力就可以达到的更高层次生活的象征。所以不管在歌剧院、音乐厅、沙龙还是自己家里，聆听音乐的人们都能切身感受到，一个崭新而美好的时代到来了，自己也迈进了

上流社会。十九世纪，人们开始争相追求“音乐”这个品牌，出现了此前难以想象的广泛听众阶层。

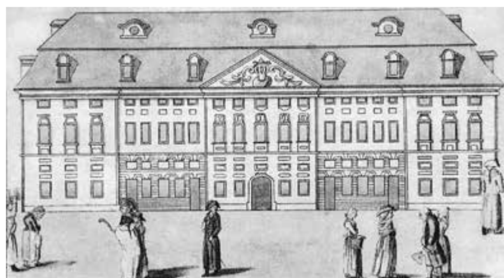
这种境况对音乐家来说自然是好消息。正如第四章讲到的，此时作曲家不再被赞助人任性的品味束缚，可以自由地让公众来评价自己。成为受欢迎的作曲家后，就能在整个欧洲享有赫赫声名与丰厚的报酬。罗西尼、梅耶贝尔、李斯特、威尔第等享有的世人的尊敬和报酬，在一个世纪前是不可想象的。

那么，要想在新社会中将自己推销出去，最需要什么呢？此前的作曲家无论是谱写庆典音乐、正歌剧、喜歌剧、弥撒曲抑或三重奏奏鸣曲，都是为了满足赞助人的愿望。他们将赞助人的诉求与自己完美掌握的各种形式相结合，技法娴熟地完成作品，堪称手艺精湛的匠人，却不是有独创性的艺术家。而在一个自由的市场中，最能发挥威力的却是强烈的个性。不显眼的事物会被埋没，这令匠人们沦落到不利的形势。从交响曲到协奏曲、弦乐四重奏、钢琴曲、歌曲，再到无伴奏合唱，门德尔松和勃拉姆斯在每种体裁上都曾扎扎实实地创作过千百遍，如果在十九世纪，他们会被贴上“墨守成规”的标签。而与之形成鲜明对比的，是品位也许并非最佳，但个性分外强烈的柏辽兹、李斯特，还有只在自己擅长的领域集中创作的肖邦和瓦格纳等人（每个时期只集中创作某种特定体裁的舒曼也可以算作这个类型）。他们都是十九世纪音乐史上的英雄人物。从“匠人的精湛技艺”转向“艺术家的独创性”——这是十九世纪音乐史发展的一大趋势，隐藏在背后的是音乐自由市场的形成。

评论、音乐学校与名作

进入十九世纪，贵族和教会将音乐赞助人的特权让给市民后，几乎完全退出音乐史的舞台。取而代之的是形式趋于确立的公开音乐会

（演奏会）（V-1），只要出钱，谁都可以听到音乐，乐谱的出版空前繁荣。至少从理论上来说，作曲家们能够通过开办演奏会或出版乐谱，向公众舆论展示自身。于是音乐评论登场了，它取代了曾经的贵族那些颇为私人的“趣味”，将音乐置于更加“公正”的环境——是否完全公正暂且不论。数不清的音乐杂志纷纷创刊，新出版的乐谱、广受欢迎的音乐会及歌剧演出几乎都成为音乐评论的对象。舒曼、柏辽兹等作曲家在音乐评论方面也十分活跃。这种情况和现在新出的CD几乎都是音乐杂志的乐评对象差不多。



V-1　莱比锡布商大厦音乐厅从18世纪末开始有定期的音乐会，原则上对所有市民开放。

十九世纪，音乐评论的终极使命是筛选适合在音乐会这种公共空间演奏的作品，即“值得被永久聆听的纪念碑式的作品”。他们要将还未被世人所知的才华与作品输送到市面上。舒曼在杂志《大众音乐文摘》（Allgemeine Musikalische Zeitung）中，用“脱帽吧，先生们！这是一位天才！”介绍过肖邦。这番著名言论正是音乐评论刚刚诞生之初，纯真而胸怀远大的最好写照。在这样的音乐评论之下，十九世纪到二十世纪前半叶确立了至今仍在沿用的“名曲目录”。而二十世纪后半期，音乐评论的主要作用是筛选值得被永久聆听的名曲演绎，即“有名的演出”。

筛选经典名作的评论，不仅针对同时代作品，也涉及过去的音乐。发现舒伯特的《C大调第九交响曲“伟大”》和三首钢琴奏鸣曲遗作的，是身兼音乐评论家的舒曼。而令巴赫的《马太受难曲》在一百

年后复活的则是门德尔松，这些都是非常典型的案例。还有柏辽兹，他总是不厌其烦地讲述贝多芬的伟大。当时的评论家和作曲家还不像今天这样完全分离。特别是在德语文化圈中，有与法国及意大利对抗的民族主义文化倾向，评论家和学者接二连三地挖掘本国以前的大作曲家，对他们的伟大之处赞不绝口。十九世纪，巴赫、亨德尔、莫扎特、贝多芬等作曲家的传记也被次第撰写出来，其资料及作品目录也得到了整理。所以，那是一个不断涌现大作曲家、著名曲目、音乐评论和音乐传记的时代。

如果说发现名作是音乐评论和音乐家传记的职能，那么要将这些作品保存下来，音乐学院便成了必不可少的场所。近代音乐学院的范本是一七九二年建立的巴黎音乐学院（之前在意大利的威尼斯、那不勒斯等地也有过一些音乐学院，但都有类似孤儿院的性质）。十九世纪，音乐学院的制度得到确立。布拉格（1811）、维也纳（1817）、米兰（1824）、莱比锡（1843）、柏林（1850）、莫斯科（1866）等地的音乐名校在十九世纪相继建立。音乐学院里不再奉行传统的封建师徒关系，而是实行有才能便可以接受系统性的音乐高等教育的民主制度。这也是十九世纪“音乐公共化”的产物。

今天说起学习音乐，几乎等同于“学习乐器演奏”（如学习小提琴、学习长笛等）。然而直到十八世纪，师徒制度（其中很多细节已经不甚明了）中的音乐学习，首先意味着“学习作曲”。乐器充其量是音乐家为了在人前展示自己的作品而学的。音乐家独奏时基本只演奏自己的作品，也不存在专门演奏他人作品的“演奏家”。音乐学校则不同，学生在入学之初就决定好专业。小提琴专业或钢琴专业的学生基本只学习自己专攻的乐器，并且马上就会学习“大师名曲”。我们大概无法想象小提琴专业的学生将自己创作的曲子带到课堂上。在音乐学校学习过去的优秀曲目，这种制度可以看作促成“名曲目录”形成的重要因素。特别在德国的音乐学校，完全是用对待圣经一样的敬畏态度，教授巴赫、莫扎特及贝多芬的作品，学生们的学习态度更是郑重

其事。

夸张地说，直到十八世纪，音乐原则上都是一经演奏（或几次演奏）就销声匿迹的消耗品。歌剧作品如果颇受欢迎，也会在其他城市上演，但通常几年后也会从剧目库中消失。音乐重要的是“在某个时间满足某个场合的需求”（即满足赞助人的要求），作曲家们并没有太多“要写出永远流传的曲目”的意识。在这个意义上，可以说直到十八世纪，西方音乐的作曲意识与今日的流行音乐没有太大差别。而十九世纪则是以“名曲”为核心的音乐时代。将过去的伟大音乐列入演奏会曲目，是从十九世纪（特别是后半段）开始的。巴赫虽然知道帕莱斯特里那，但绝不会演奏他的作品。晚年的莫扎特虽然知道巴赫，但也不会在演奏会上弹奏巴赫的作品（不过，莫扎特曾将亨德尔的《弥赛亚》进行改编，亨德尔是音乐史上第一位在过世后作品还作为名曲上演的作曲家）。然而，门德尔松、李斯特、克拉拉·舒曼、安东·鲁宾斯坦、汉斯·冯·彪罗等钢琴家都曾在演奏会上弹奏巴赫或贝多芬的作品。十九世纪的演奏会是展示不朽杰作的声音艺术馆。

就这样，在十九世纪，众多作曲家之间萌发了一种使命感，他们要书写“即使与巴赫或贝多芬的作品一同演奏，也不会自惭形秽的不朽名作”。到十八世纪为止，音乐会在原则上还仅仅是演奏当下的作品，到了十九世纪则演变成了与以往的作品同时登场的情况。作曲家们在意“伟大的过去”也在情理之中。自己的作品可能经常会作为演奏会的序曲部分，出现在贝多芬的作品前面，这对作曲家来说是一种莫大的压力。舒伯特在创作很多交响曲和钢琴奏鸣曲时中途放弃，舒曼和勃拉姆斯等人最初写交响曲时，花费的时间长得惊人。这些都可以看作对伟大名作（具体来说是对贝多芬）的一种俄狄浦斯情结。当时的作曲家都有这种过剩的自负心理，认为“只要写交响曲或者钢琴奏鸣曲，就必须达到足以与贝多芬匹敌的水准”。

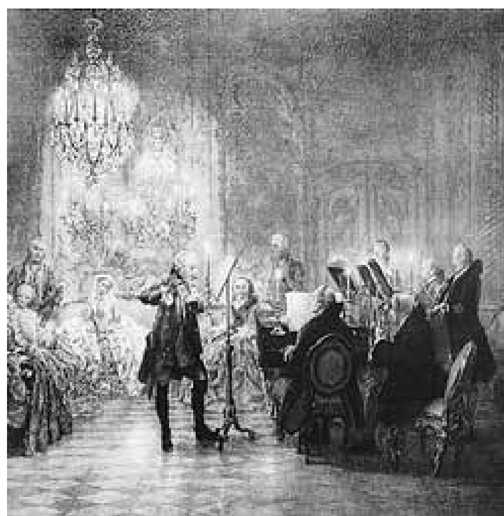
在李斯特和瓦格纳所谓的“未来音乐”，或马勒所说的“我的时代终将到来”的背后，存在着同样的历史意识。他们认为，“对作曲家来

说，最重要的是写出足以与过去伟大的遗产相匹敌的、纪念碑式的‘未来’，只执着于‘现在’是不够的”，而且“过于伟大的事物，不会被浅薄的同时代人接受”。这种思想倾向在德国尤为强烈，这与将眼前需求放在优先位置的法国形成强烈反差。特别是极受欢迎的罗西尼和梅耶贝尔（梅耶贝尔是出生在柏林的犹太人，其歌剧在巴黎获得巨大成功）被舒曼及瓦格纳批判，说他们“迎合同时代人轻薄的喜好”。于是同一个时代中，“超越时代的德国伟大名作”与“意大利及法国浅薄的流行音乐”并存，这点我们会在后文详细展开。

震慑力和以量制胜

前文曾经提到，十九世纪涌现的听众阶层之广是此前难以想象的。音乐开始成为“大家的东西”。但不可否认，作为民主化的通病，音乐民主化也令听众质量相应下降。十八世纪的赞助人大多拥有超群的审美眼光。普鲁士的腓特烈二世请匡茨做长笛老师，多梅尼科·斯卡拉蒂是葡萄牙公主的羽管键琴家庭教师，海顿则是匈牙利的埃斯特哈希侯爵家族的音乐家，贝多芬的贵族赞助人中，有人弹钢琴的水准甚至超越专业音乐家（图V-2、3）。而到了十九世纪，开始出现大量新兴富裕阶层附庸风雅，模仿贵族举办歌剧或演奏会（图V-4）。







V-2、3、4　18世纪，在年轻贵族的小提琴伴奏下，弹奏羽管键琴的贵妇人（上）。以吹奏长笛而闻名的普鲁士的腓特烈二世（中）。然而到了19世纪中期，《在1851年，不会弹奏钢琴的人何其不幸！》这幅讽刺漫画展现了当时人们学习钢琴的样子（描绘连猫或者勺子都试图成为钢琴演奏家的姿态十分有趣）。将两者对比，就可以真实地了解19世纪音乐的大众化。

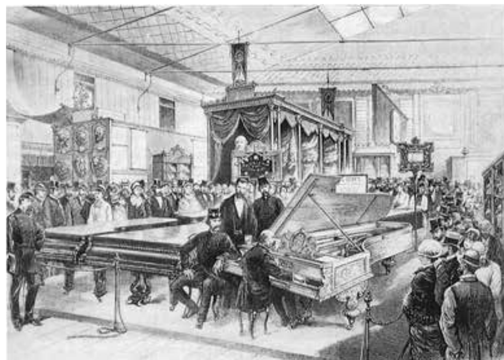
以创作众多钢琴练习曲闻名的卡尔·车尔尼（1791-1857）是贝多芬的学生，他用鲜明生动的事例给我们展示了这个时期的特点。他作品的部分章节节奏舒缓，如果用安静优美的方式连奏，是无法获得掌声的。然而将这些章节用顿音炫技式地快速弹奏出来，效果会好上很多。车尔尼主张“无论如何，对大多数听众而言，让他们啊地发出惊叹，比感动他们更容易”，“面对音乐素质良莠不齐的听众，有必要用出人意料的方式突袭”（出自1830年出版的教科书《关于演奏》）。作曲不再强调细节、知性及趣味，而是要让人们惊讶地发出“了不起”的赞叹。这种更加浮夸的听众阶层为音乐的面貌带来了根本性的变化。这就是作曲原理上的虚张声势。

十九世纪，大音量与高超的演奏技巧是大多数作曲家首要的武

器。可以说这是个热衷“卖力向大众兜售演奏效果”的时代。管弦乐的规模愈发壮大。一八三〇年（贝多芬过世三年后）世界首演的柏辽兹《幻想交响曲》，已需要用到短号和大号各两支，长号三支，定音鼓两组（第三乐章中有四个演奏者敲打定音鼓），成为一个包含大鼓、钹及钟的庞大管弦乐队（图V-5）。瓦格纳和马勒如此，施特劳斯更是如此。而钢琴也在十九世纪经历了面貌变迁，从前看上去十分奢华的大木头箱子，变成了以铁质骨架搭建的巨大“黑色涂漆机器”（图V-6）。小提琴也因为需要最大程度地提高音量，在增加琴弦张力方面（比如抬高琴马、加长琴颈、扩大低音梁等）做了反复尝试。可能很多人并不知道，斯特拉底瓦里、阿马蒂等巴洛克时代的名琴，在当时，特别是在当时的巴黎，单在音量上就做了很大改造。



V-5　1846年描绘柏辽兹的讽刺漫画。被超大型乐团演奏的音乐震撼的听众状态十分好笑。



V-6　1878年巴黎世博会上钢琴公司的展位。贝希斯坦、博兰斯勒、斯坦威、伊巴赫等，19世纪后半期众多钢琴制造商在技术开发上都竭尽所能。世博会上的著名产品之一就是这些制造商展出的最新钢琴样品。

外行无法模仿的演奏技术一个接一个地开发出来，这也是十九世纪音乐史的特征。贝多芬热随之到来。而在技术上开启登峰造极之势的，则是有“向魔鬼出卖灵魂，以获得高超琴技”传说的小提琴演奏家帕格尼尼（1782-1840）。帕格尼尼开发出双音、泛音和音调异常的变格定弦（Scordatura）等演奏技术，形成特殊的演奏效果，可谓前无古人。一八三一年（柏辽兹的《幻想交响曲》首演的翌年，即肖邦去巴黎的那一年），他在巴黎出道，给众多作曲家带来了巨大冲击。弗朗茨·李斯特（1811-1886）听过帕格尼尼的演出后，决定全面改变自己之前掌握的演奏和作曲方法（众所周知，李斯特是车尔尼的学生，他早期的作品和车尔尼的练习曲非常相像）。结果，他后来的编曲中出现了如同雷鸣般的八度音、让人目眩神迷的跳跃、在键盘上纵横驰骋的分解和弦、如怒涛般的颤音等，都体现了超凡的演奏技巧。

当然在帕格尼尼或李斯特之前，也有在今日看来仍需要很高演奏技巧的作品。如巴赫的《无伴奏小提琴奏鸣曲与组曲》和《哥德堡变奏曲》，或贝多芬的第二十九号钢琴奏鸣曲《槌子键琴》等。但是，作曲家和演奏家们着迷开发新技术始于十九世纪。比如在钢琴方面，除了李斯特，肖邦也想出了几项重要的技术革新，比如他利用手指和手掌的柔软性，将出奇宽广的音域一手在握，用中指与无名指交互弹

半音阶等。我们也不能忘记李斯特的竞争对手西吉斯蒙德·塔尔贝格（1812-1871），这位钢琴演奏家发明了魔术般的弹奏技巧。他可以左右手不断交互，在中音区弹奏出美声般的旋律，而另一只手在键盘上弹奏出像竖琴般的分解和弦，这种技法俗称“塔尔贝格的竖琴”，如同三只手弹奏的效果让同时代的人错愕不已。李斯特也迅速在《诺玛的回忆》（作于1836年，李斯特歌剧改编曲的最好杰作之一）高潮部分借鉴了这种技巧。就这样，进入十九世纪的音乐史，如同一部技术开发的竞争史。

还必须要提一下练习曲。没有克莱门蒂、克拉默、车尔尼、莫谢莱斯、哈农、皮史纳练习曲的钢琴课程是不可想象的。其实，大量创作练习曲体裁也始于十九世纪。在贝多芬或克莱门蒂时期之后，对钢琴演奏者的技术要求有了飞跃性的提升。练习曲是为了将许多曲子中出现的难点体系化、让学习者更好地掌握基础技巧而产生的。其中最早期的例子是克莱门蒂的《名手之道》（1817年至1826年间出版），后来克拉默和车尔尼等人的练习曲也相继问世。从类型上来看，十八世纪键盘音乐的教材（如卡尔·菲利普·伊曼纽尔·巴赫的《键盘乐器的正确演奏法》等）属于“键盘乐器弹奏者的心得”，主要论述音乐理论和装饰音的处理等美学问题，几乎不言及技术。十九世纪与此前的时代形成鲜明对比，理论和美学被扔在一边，开始出版只专注于技术的教科书。

只不过克莱门蒂、车尔尼等人创作的十九世纪前半叶的练习曲，虽说也枯燥无味，但总算是“曲子”的形式。但到了十九世纪后半期，练习曲成了单纯训练手指的工具。钢琴练习者熟悉的哈农或皮史纳都是这一类型，内容是“哆来哆来咪来咪来、来咪来咪发咪发咪、发唆发唆拉唆拉唆”等纯粹练习手指的短句模式，以便初学者反复练习。另外这个时代出现了强化手指的锻炼器具，很多人都知道舒曼因为使用这类器具练习，导致无名指受伤。尽管有这种不良先例，二十世纪初期，这类工具依然一个接一个地制造出来。右图是一八三六年《音

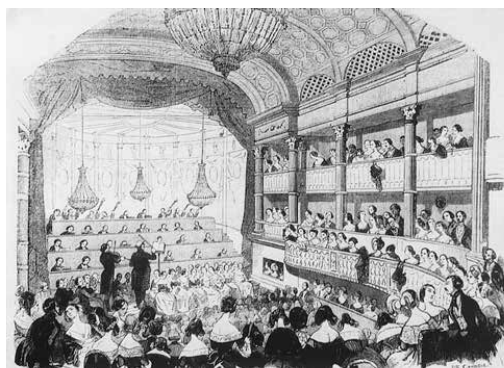
乐新报》上登载的强化手指工具广告，是当时的明星钢琴家赫兹发明的。十九世纪，人们一方面强调“音乐性”，另一方面又在演奏技术开发上无所不用其极，不得不说是一件非常讽刺的事。世界进入工业革命和科学发明的时代后，音乐也没有逃过工业技术的浪潮。

大歌剧、沙龙音乐——巴黎的音乐生活

十九世纪，音乐愈发成为唯有出众的专业人士才能登台演奏的事物。将专业技能特殊化的音乐学院教育加速了这个趋势的发展。音乐会制度与音乐学院的确立，听众阶层的扩大，技术开发带来的以量制胜，舞台上的“专家”和台下的“业余爱好者”的分离，以及赢得喝彩、广受欢迎的明星演奏家的诞生等现象深刻地联结在一起，成为十九世纪的特色，并达到登峰造极的程度（图V-8）。“以高超技术震撼观众的音乐”在巴黎尤其繁盛。借用本雅明的话来说，巴黎不愧是“十九世纪音乐史之都”。帕格尼尼、李斯特、肖邦都以巴黎为目标，罗西尼和温琴佐·贝利尼也在这里完成了职业生涯。而年轻的瓦格纳曾梦想在巴黎获得成功，却遭受挫折，之后在对这座城市的诅咒中度过终生。无论是对作曲家还是歌手，钢琴家还是小提琴家，“事业的成功”首先意味着“在巴黎获得成功”。而处于巴黎音乐生活顶端的就是大歌剧。



V-7　巴黎的明星钢琴家赫兹发明的练习工具的广告。文案上写着“带弹簧，促使您的手指更加灵活、强劲、独立，习得平衡而美的演奏。获得法国音乐学院认可。设计：赫兹。取得法国、英国、德国专利”。



V-8　1843年巴黎音乐学院演奏大厅中音乐会的情形，独奏者、指挥者与醉心聆听的观众——除了观众席还像歌剧院那样呈马蹄形构造外，已经很接近今天我们熟悉的音乐会场景。音乐会就是从这时开始，成为我们熟悉的“音乐会”。

大歌剧的先驱是凯鲁比尼的《美狄亚》（1797），加斯帕雷·斯蓬蒂尼的《贞洁的修女》（1807）（两部都是女高音玛丽亚·卡拉斯

的得意之作），丹尼尔·弗朗索瓦·埃斯普瑞·奥柏的《波尔蒂亚的哑女》（1828），罗西尼最后的歌剧《威廉·退尔》（1829年，就连讨厌罗西尼的瓦格纳也无法隐藏对这部作品的敬畏之心），梅耶贝尔的《魔鬼罗伯特》（1831年，这是帕格尼尼在巴黎出道的那一年，初到巴黎的肖邦看了这部作品也颇为惊叹）等。不过成为大歌剧代名词的，一定是梅耶贝尔的《新教徒》（1836）。这部歌剧虽然在进入二十世纪后从上演剧目中消失了，但它曾是十九世纪最热门的歌剧，到一九〇三年为止，在巴黎就上演了千回之多，可见其空前绝后的受欢迎程度。

大歌剧是在五幕剧中展现波澜壮阔的悲剧性的爱情剧。剧情易懂且演出效果好，管弦乐沉着稳重，给了歌手充分发挥的空间，以壮大的合唱场面和穿插芭蕾舞为卖点，再辅以大歌剧引以为豪的华丽舞台装备，想必一定效果超群。这种大歌剧可以看作十九世纪版的好莱坞电影。如果读者能在威尔第的《阿依达》和瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》中，明显感受到梅耶贝尔流派对大歌剧的影响，那就对这个题材的印象有了大致把握。

巴黎的大歌剧最为光辉的时期，便是肖邦和李斯特等人活跃的十九世纪三四十年代。这个时代，对巴黎上层社会的人们来说，去歌剧院是最好的“镀金”方式。上流社会并不等于贵族，革命令众多人一夜暴富，他们正是大歌剧的主要观众。这些观众并非出于对歌剧的喜爱才去剧场。他们之所以看歌剧，其实享受的是可以像曾经的贵族那样，身着燕尾服或晚礼服，乘上为他们准备好的豪华马车，前往吊着水晶灯的光辉璀璨的剧场。放到今日而言，可能就是有钱人去听音乐剧的感觉（图V-9）。十九世纪的巴黎歌剧院是今日“作为高级娱乐产业的音乐”的发祥地。



V-9　查尔斯·加尼叶于1861年设计的巴黎歌剧院，由此可以看出19世纪资产阶级的暴发户品味。

和大歌剧并列为巴黎音乐生活象征的，是前文提到过的器乐演奏名家的沙龙音乐。特别是在十九世纪三十年代，想成为第二个李斯特或肖邦的钢琴家纷纷涌向巴黎。他们活跃的舞台主要是上流社会的沙龙。在某个沙龙中获得好评，或者找到有实力的赞助人，是一条比出版作品或在大型会场开演奏会更宽广的道路。他们的固定赞助人最喜欢即兴曲、华尔兹、练习曲、夜曲等展现华丽生活中的纤细情感的小品，而最受欢迎的当属歌剧改编曲——即借用歌剧有名的咏叹调等旋律，加以令人目炫的技巧性改编。其中最经典的是李斯特以威尔第歌剧《弄臣》（1859年作曲）为主题的无数作品，还有肖邦改编自莫扎特歌剧《唐璜》中唐璜和采琳娜著名的二重唱的变奏曲等。

演奏名家的歌剧片段改编曲流传开来，美声唱法强烈影响了肖邦等人的作品，这种现象的产生绝非偶然。无论是大歌剧还是艺术沙龙音乐，都有同样的听众层，即社交界的人士在支持。他们夜夜出入名仕宅邸的派对，身着极尽光鲜的华服，这些让风言风语像花儿般绽放

的新贵族是剧场的主要观众，也是肖邦和李斯特等沙龙音乐的听众阶层。

没有歌剧的日子，他们就去沙龙派对，在觥筹交错之间，也一定曾为肖邦、李斯特或塔尔贝格的绝妙技巧送去雷鸣般的喝彩。而如果弹一下当时剧院中备受好评的新歌剧改编的华丽钢琴曲，也一定会令他们大喜过望（图V-10）。巴尔扎克的《高老头》、小仲马的《茶花女》（威尔第《茶花女》歌剧原作）及普鲁斯特的《追忆似水年华》中描写的十九世纪上流社会，正是演奏家的赞助者。而卢齐诺·维斯康蒂的电影《无辜的人》的开头，就有社交界派对上弹奏李斯特《埃斯特庄园喷泉》、肖邦《摇篮曲》等沙龙音乐的场景。这部电影对于了解十九世纪沙龙音乐文化非常有参考价值，请一定看一看，您便会理解在十九世纪沙龙中，人们绝不会像现代音乐厅的听众那般正襟危坐地聆听音乐。



V-10　李斯特在柏林（1841/1842年音乐季）的演奏会。其情形与现代的摇滚音乐会没有太大差别。顺便一提，当时谱台上放有曲谱，据说第一个不看乐谱演奏的是克拉拉·舒曼。

少女的祈祷

之后，以肖邦和李斯特为巅峰的沙龙音乐传统主要向两个方向发

展。一派以俄罗斯乐派为代表（拉赫玛尼诺夫等），永不满足地追求超凡的技巧；一派是以福雷、德彪西、拉威尔等人为代表，近代法国乐派的“小资风格”沙龙音乐。但是，上述所有的沙龙音乐都是“艺术性的沙龙音乐”，不要忘记当时还有一种如今已经不太为人所知的“简易版沙龙音乐”的体裁。

前文多次说过，十九世纪的音乐是“音乐成为品牌的大众化时代”。去往剧院代表着身份与地位，弹钢琴也是如此。十九世纪的钢琴已不是单纯的乐器，而是上流社会家庭的必备家具，是一个“良好家庭”的象征。十九世纪几乎不存在那种客厅中放着格外昂贵的大型钢琴，而女儿却不学习的上流家庭。即便对音乐没有什么鉴赏力，并非特别喜欢音乐，晚饭后也要坐在客厅的安乐椅上，边抽雪茄边带着愉悦的心情听女儿弹钢琴——十九世纪音乐史的象征之一便是出现了这种音乐爱好者。当时众多“学习钢琴、教养良好的女子”，自然是前文提到的各种钢琴练习曲的主要购买对象。“简易版沙龙音乐”也是应她们的需求诞生的（图V-11）。



V-11　19世纪后半期上流社会的会客厅（1880）。中间略靠右边享用红茶的是主人，坐在左边的应该是他的女儿。这幅画呈现了一个典型的流于世俗的资产阶级世界……画面远处放着昂贵的钢琴。两名年轻的女客人应该是来客的女儿，正带着羡慕的神色触摸钢琴。

简易版沙龙音乐——在德国被称为通俗音乐或“媚俗之作”，它们是将肖邦的《夜曲》、李斯特的《爱之梦》等作品感伤的情绪愈加通

俗化，在技术上不需要专业技巧即可弹奏的音乐类型。这种音乐就像如今酒店大厅的白色钢琴上弹奏的情调音乐的十九世纪版本，其中大多数都是钢琴独奏曲，也有小提琴曲及声乐作品。儒勒·马斯涅《泰伊思冥想曲》及古诺的《圣母颂》等，经常作为这种体裁的典型代表。肖邦及李斯特初期的作品与这种情调音乐也仅有一纸之隔。特别是在德国，人们通常对《幻想即兴曲》《离别曲》《爱之梦》等曲子露骨地表现出“那种东西太媚俗”的厌恶神情。这种对通俗音乐过度抗拒的反应，至今仍是德意志音乐文化的特征。这类作品中，最有名的是波兰女作曲家巴达捷夫斯卡（1834-1861）的《少女的祈祷》（1856）。《少女的祈祷》虽带有肖邦风格，但平淡而感伤过剩的旋律，经由钢琴踏板像撒糖果般被增大夸张的情绪，宛如廉价晚礼服的琶音，用装饰音装点的乐段，以及将如梦之感愈发撩动起来的诗意的题目，都是这类音乐的特征。时常出现在雷诺阿或凡高画中的“弹钢琴的少女”，那些“良好家庭出身的大小姐”弹奏的就是《少女的祈祷》之类的曲子吧（图V-12、13）。这种曲子如今大多被遗忘了，但十九世纪涌现出的简易版沙龙音乐多得令人难以置信。这就是十九世纪音乐大众化的具体呈现。



V-12　斯图加特出版的女性杂志登载的“巴黎流行”插画（1836）。“弹钢琴的大小姐”大概就是这个时期出现的。



V-13　可能是19世纪后半期出版的乐谱，可见“梦之影像”“幻想曲”“乡村周日的清晨”“春之歌”等题目，是19世纪最常见的沙龙音乐曲目。

崇拜与聆听器乐的文化——德国音乐状况

在音乐渐渐通俗化的十九世纪，德语文化圈的音乐呈现出与这种时代潮流截然相反的特点。如今提起听古典音乐，人们脑海中会浮现出听众闭目肃然聆听名曲的模样，但这绝不是十九世纪音乐的全貌。古典音乐的严肃印象几乎主要形成于德语文化圈。舒曼、勃拉姆斯、瓦格纳的音乐在十九世纪也是严肃晦涩的音乐，相反，罗西尼、威尔第的意大利歌剧和约翰·施特劳斯的华尔兹则是十九世纪版的流行音乐。另外，大歌剧和沙龙音乐在很多方面都像二十世纪的娱乐产业那样占尽先机，正如诸位今日所见。

十九世纪的音乐史上并不是只有一块丰碑，而是存在两块磐石。象征巴黎的大歌剧和艺术沙龙音乐延续着“社交音乐”和“无止境地追求豪奢”等宫廷文化的残余，有世俗化（也可以说是暴发户性质或商业化）的特点。与之相对，在有扎实学识的市民阶级支持的德语文化圈中，萌发了坚决抵制过度矫饰、追求足以与宗教或哲学比肩的有“深度”及“内在”的音乐的倾向（无论何时，想形容德国音乐就必然会用到这些词）。这就是现代的娱乐音乐与艺术音乐对立的渊源。

当然在十九世纪，两种音乐还不像今天这样完全隔绝。同一位作曲家经常在两个领域都有所涉猎。我们可以将肖邦的《离别的华尔兹》、李斯特的《第二号匈牙利狂想曲》等看作为娱乐谱写的曲子。而肖邦的《幻想波兰舞曲》及李斯特的《b小调钢琴奏鸣曲》等，对当时的人来说应该是极难理解的前卫音乐。看待约翰·施特劳斯的《皇帝圆舞曲》，也不能仅仅停留在娱乐层面，它也是凝聚了高超艺术性的音乐作品。舒伯特的艺术歌曲在追求内涵方面明显属于德语文化圈“严肃音乐”的范畴，但他同时也创作了很多同时代人传唱的流行歌曲。

不管怎么说，需要集中精力严肃倾听的艺术音乐与以享乐为首要目的的娱乐音乐，从十九世纪开始变得泾渭分明起来。简单讲，对门外汉来说门槛很高、需要在演奏会上安静聆听的严肃艺术音乐，主要源自德语文化圈。我们固有的“古典音乐即艰深的音乐”这种印象，实际也仅指德意志古典音乐。直到今日，意大利人说起“德国音乐”都会有点挖苦的意思，“哦，就是那种有点难懂又没什么乐趣的德国音乐，是吧”。法国也在相当长的时间里，将德国音乐看作特殊的音乐类别。即便对法国和意大利人来说，德国古典音乐也是很难理解的。这种“伟大的德意志音乐”的代表是交响曲、弦乐四重奏曲与钢琴奏鸣曲，也就是贝多芬建立的金字塔中的各种音乐体裁。

如果要列举交响曲、弦乐四重奏曲、钢琴奏鸣曲方面的意大利作曲家，究竟能找到几位呢？法国一直到十九世纪后半叶（圣-桑、弗兰

克、福雷以后）才开始这些体裁的创作。而且这是法国在普法战争中失败，发起“创造不输给德国的严肃音乐”运动诱发的结果。柴科夫斯基和德沃夏克的交响曲也诞生于十九世纪末期，包括二十世纪的交响曲作曲家西贝柳斯等在内，德国以外的国家诞生严肃音乐的传统非常晚。

十九世纪德国这种独特的音乐状态，与瓦肯罗德、蒂克、诺瓦利斯、E.T.A. 霍夫曼等德国浪漫主义初期的诗人的音乐观（特别是他们的器乐音乐观）密切相关。前文说过，巴洛克时代创作了大量器乐作品，但当时器乐的地位还没有那么高（巴赫的诸多作品也是如此），只不过是充当贵族们的背景音乐。以至于一七七四年，苏尔策在他的《美的艺术概论》中甚至有过这样的论述：“最后来说一下音乐会中使用的音乐吧，这类音乐只不过是为了消磨时间或练习乐器以供消遣。这些协奏曲、交响曲、奏鸣曲、独奏曲等，总的来说是让人心情愉悦的声音，是类似闲谈一般的事物，可以优雅地享受，但又不至于让人心神摇曳。”

然而进入十九世纪，特别是在德国浪漫主义诗人中间，对纯粹的器乐曲的崇拜开始滋生。他们追求所有艺术形式中超越现实和具象的事物，这就是所谓德国浪漫主义“对无限的憧憬”。他们希望表达超越语言的诗意，传达只可意会不可言传的事物。那个时期无论绘画还是文学（德国浪漫主义的核心体裁是抒情诗而非小说），都无法完全脱离具象的世界。当时还不存在只用声音创作的诗，或者只用色彩和形状表现的绘画。各种艺术体裁中，只有音乐并且只有器乐才能超越具象。模棱两可的抽象性令想象力的翅膀得到无限伸展。于是，浪漫主义诗人将器乐音乐观发展到了极致，即瓦肯罗德所说的名言“（器乐曲）是一个被隔绝的世界，自成一体”。后来斯特凡·马拉美创作的诗，康定斯基迈向抽象画的世界，都是浪漫主义诗人艺术观念的终极呈现，可以将它们看作文学与绘画向音乐无限接近的尝试。

对德国浪漫主义诗人来说，只有器乐才是“终极之诗（或艺

术）”。他们最先开始认为，摒弃一切概念的纯粹鸣响，令器乐曲成为超越所有现实的艺术。瓦肯罗德认为器乐是自成一体的世界，几乎将器乐音乐提升到了神创之物的高度。在实证科学大行其道的十九世纪，在人们已经不再信仰神的时代，德国浪漫主义的器乐曲代替尼采的“上帝死了”，制造了新的绝对性存在。这也是“绝对音乐”的理念。如今交响曲、弦乐四重奏曲、钢琴奏鸣曲等器乐作品已经成为带有宗教性、虔敬性的被崇拜的事物。说起“古典音乐”，我们马上就能联想到整肃闭目、全神贯注的听众，人们像洗耳恭听弥撒中牧师话语的教众那般，用严肃的态度倾听音乐。人们对待音乐的这种近乎宗教般的态度正是德国浪漫主义运动的结果。

无词歌、标题音乐、绝对音乐

由浪漫主义诗人发起的十九世纪德国器乐文化，从大方向上来说有三条分支。其中一支是诗意钢琴小品集，以舒曼早期钢琴曲（《蝴蝶》《狂欢节》《童年情景》等）及门德尔松的《无词歌》为代表。它们有“梦幻曲”“歌的终结”“春之歌”等抒情式题目，将音乐酝酿的情绪混合其中，令听众浮想联翩。这些音乐乍一听，与巴黎风格的沙龙音乐颇为接近（当然我无意完全否定沙龙式的华丽），但之所以形成这种基调，只是出于作曲家内在的情感。在炫耀技巧方面，这种类型的音乐做到了很好的控制，与李斯特风格的沙龙音乐有一定区别。门德尔松的《无词歌》意为“没有言语之歌”，这个题目用极致的叙述方式将该体裁的精髓表达出来。这便是只用器乐演奏的艺术歌曲（诗），是用言语的沉默表达更深刻的诗意的音乐。

第二条分支没有无词歌中那种不可名状的情绪，而是试图表达更有意境的类型音乐。其中的典型是柏辽兹（柏辽兹虽是法国人，却与德国音乐有深刻渊源，可以算作半个德国作曲家）的《幻想交响曲》《哈罗尔德在意大利》《罗密欧与朱丽叶》，以及李斯特的《浮士德

交响曲》等标题类型的音乐。李斯特的狂热支持者阿道夫·伯恩哈德·马克斯评价贝多芬的《英雄交响曲》时说，“这种音乐意识……从形式上的戏法、暧昧不明的情绪与感情中跳脱出来，用更明确的形式向更清晰的意识领域跨出了一步”。这番话正适合描述李斯特等人的音乐。他们表达的不是舒曼和门德尔松作品那般模糊的事物，而是试图用音乐表达更加英雄化、理念性及哲学层面的内容。李斯特留传后世的作品有很多从文学名作获得灵感，如《浮士德交响曲》《塔索》《哈姆雷特》等，这些作品的体裁被后世称为交响诗。他的钢琴曲中也有很多标题音乐，如《彼特拉克的十四行诗》《但丁读后感》等。

只是李斯特梦幻般的交响诗并没有流于一般的思考方式，单纯地用声音表现文学。正因为是用音乐而不是语言，才能追问这些文学作品最深刻的“超越语言”的部分。换言之，李斯特用音乐重新改编了世界文学。（附带一提，李斯特的后继者理查德·施特劳斯，对交响诗在理性内涵的挖掘上已经相当淡薄，进而转向写实主义。理查德·施特劳斯有一句名言，“即便是餐厅菜单，也能用音乐表达”，但他的作品更像没有画面的电影音乐。）将李斯特这种标题音乐向前推进一步的是瓦格纳，他创立的“乐剧”与歌剧区别很大。瓦格纳认为自己的舞台作品是从贝多芬交响曲中发展而来。在贝多芬之前，交响曲只不过是炫耀声音的技巧，经贝多芬的第九交响曲被赋予了“理念”（最终章的歌曲即是语言），而瓦格纳为这种音乐加入了舞台，创造出了“综合艺术”。

最后，与李斯特及瓦格纳的标题音乐形成反差的，是第三条分支。其代表者是维也纳的音乐评论家爱德华·汉斯利克（1825-1904）。他在《论音乐的美》（1854）中讲了一句极为著名的话：“音乐的内容就是乐音的运动形式。”他认为“音乐应是仅用声音建构的独立小宇宙，文学必须从音乐中彻底剔除”。对于“贝多芬的第五交响曲表现的是抗争命运的英雄形象”这种既有“形式”又有“内容”的说法，汉斯利克予以彻底否定。他认为音乐并不像语言或绘画那样，

包含“有意义的事物”（能指）和“被赋予意义的事物”（所指）两层构造。音乐表现了什么？这个问题本身就没有意义，音乐不表达音乐以外的任何事物（即绝对性），音乐的内容就是音乐本身（音乐的结构）。只有彻底脱离语言表现的领域，音乐才会变成“绝对性的”，这就是汉斯利克的观念。

汉斯利克给人的印象，是与瓦格纳为敌、思想顽固保守的评论家。有人说瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》中，竞争对手贝希梅森的原型就是汉斯利克。但他的理念中有相当前卫的部分，正如前文提及的，与马拉美的象征主义诗歌、康定斯基的抽象绘画，以及二十世纪的俄罗斯形式主义文学理论都有共通之处。第三条分支的代表作曲家是勃拉姆斯（1833-1897），他却完全不是党派式的人物。他几乎没留下有标题的作品，与李斯特、柏辽兹、瓦格纳等人不同，勃拉姆斯绝不用音乐去表达音乐以外的事物。当然，即便不以情感表达为目标，他也会在音乐中自然地流露出深刻的情绪。但他的创作始终坚持“音乐就是音乐，除此之外什么都不是”的匠人气质（图V-14）。



V-14　扮成牧师的汉斯利克在祝贺勃拉姆斯被授予名誉博士称号。19世纪后半期，这两个人被认为是学院派代表。其实他们的形式主义音乐观是20世纪美学的前瞻。

我想在这里稍微论述一下哲学和音乐的关系。虽有卢梭这样身兼作曲家的人，但总的来说，十八世纪的哲学家都不重视音乐。康德将音乐看作“纯粹取乐”的事物，海德格尔（虽然他是罗西尼的狂热粉丝）的见解也相差无几。然而叔本华与克尔凯郭尔之后的哲学家们，把各种艺术形式中的最高地位给予了音乐。最具代表性的当然是尼采。正如大家知道的那样，他年轻时代就尝试过作曲，既是瓦格纳的友人，也是其崇拜者。与瓦格纳绝交后，他又推崇乔治·比才。尼采的一生与音乐结下了深刻的渊源，借用他的处女作《悲剧的诞生》（1872）的说法，他就是“从音乐精神中构建哲学”的人。尼采之后，

在阿多诺和布洛赫等哲学家的思想中，音乐也扮演着极为重要的角色。阿多诺原本就在贝尔格门下学过作曲，布洛赫非常擅长弹钢琴，与指挥家奥托·克伦佩勒等人是朋友。音乐在哲学和宗教领域被推崇到很高的地位。哲学家们为音乐建立起世界观的模型，也是德国浪漫主义诞生后的现象。

在音乐中诞生的“感动”

德语文化圈中，“严肃认真”的音乐会文化繁荣兴盛起来，其中心体裁是交响曲，主力听众是严谨正直的中产市民。巴黎一带，大歌剧和沙龙音乐兴盛一时，音乐成为身份的象征，社交界附庸风雅的资产阶级则是主要听众。如果将前文内容进行模式化的总结，应该就是这样。当然，其实还有无数作品介于两者之间，举例来说，比如柴科夫斯基，他的作品介于交响曲文化与华丽的演奏家沙龙音乐之间。然而在表面的对立之下，我们不能忽略这两种音乐文化间共同的特性，即让市民感动和沉醉，这才是十九世纪音乐史最大的共同基础。无论是在音乐厅里闭目聆听布鲁克纳交响曲柔板的听众，还是在水晶灯闪闪发光的沙龙中，边喝香槟边陶醉于自己成为名媛的社交人士，都在追求脱离因为烦琐世事与劳作积满尘垢的日常。人们想从音乐中寻求某种纯洁的东西来洗涤心灵，找寻梦想、感动和幻想，追逐撼动灵魂的东西。用现在的话来说，这就是“治愈”，当时的人们用音乐治愈心灵。十九世纪有如此之多的以“幻想”和“梦”等字眼为题的曲子，就足以胜过一切雄辩。给予勤恳劳动的市民梦想与感动，也是十九世纪音乐呈现的新状态。

音乐史常常过于“浪漫”，让我们很容易忘记十九世纪同时也是一个产业革命与科学发明、实证主义与资本家的时代。“上帝死了”，眼睛看不见的、超现实的神秘事物几乎从世界上绝迹。从前半世纪沃尔特·司各特的奇幻风格小说大流行，哥特热兴起，到后半世纪歇斯底里

症和心灵感应等社会现象出现，这些事件的背后都体现了人们的精神无处寄托。人们恐惧肉眼看不见的事物，又渴望体验震撼的感受。而在十九世纪，最大程度地满足人们对合理主义和实证主义无法割舍的需求的，正是音乐这个黑洞。浪漫主义音乐不是“浪漫时代的浪漫音乐”，而是“在渐渐变得枯燥乏味的时代中诞生的浪漫音乐”（图V-15）。



V-15　1906年德国的鲁尔工业区。恬静闲适的田园地带突然出现一片排放白烟的巨大工厂。这是19世纪欧洲随处可见的风景。浪漫主义音乐是在并不浪漫的时代中诞生的浪漫音乐。

“让人感动”的浪漫主义音乐的构造，从旋律与和声上可以这样来说明。首先，旋律上的特征像是“从内心深处发出的叹息”。前文说过，巴洛克音乐的主角是通奏低音，旋律只在限定范围内起装饰通奏低音的作用。古典主义则是用旋律取代低音领导音乐，筑起音乐结构。到了浪漫主义这里，旋律的建筑式分节构造被解体了，并无限接近叹息的感觉。肖邦的夜曲、柏辽兹的咏叹调、瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》、安东·布鲁克纳交响曲中的柔板、柴科夫斯基的《悲怆》、勃拉姆斯的第三和第四交响曲等都是如此。十九世纪的音乐史就像用音乐上演悲欢离合的女演员，呈现出憧憬而苦恼的姿态。

再说和声，从巴洛克到古典主义，它都如同音乐的车轮般支撑着旋律，将音乐向前推进，有非常实际的功能。但在浪漫主义音乐中，和声本身成为音乐表现的焦点。五味杂陈、满是憧憬的心情，仿佛全

都寄托在音乐当中。舒曼《诗人之恋》那一瞬间悲伤的心跳、肖邦《船歌》开头如教堂玫瑰窗般不可思议的色彩调和、《特里斯坦与伊索尔德》开头混杂着恶毒与痛苦的憧憬、布鲁克纳的交响曲开头用颤音创作出的波动……和声已经可以表达预感、色彩、精神上的震动，甚至灵魂的状态。

这一点可以用略显模式化的方式从作曲技法上说明：到古典主义为止，作曲家使用的和声几乎都是“哆咪唆”或“咪来唆”等无色透明般的固定“形式”。而浪漫主义作曲家用半音阶和乐器音色这块调色板，给予和声各自独有的蜿蜒回转与色调。他们是在永不厌倦地摸索“未知的乐声”。舒伯特在遗作《降B大调第二十一号钢琴奏鸣曲》第一乐章开头，于主题之后用左手弹奏了一段隐晦的颤音，和声在这里成了“颜色”与“心情”。他尝试着用和声表达深深隐藏在人生中的东西——那些隐秘的声音背后，暗潮汹涌的感官体验与痛苦等情感混杂在一起，形成难以名状的感觉。

瓦格纳是一位表达浪漫主义特有的旋律与和声的高手。如果说浪漫主义的旋律及和声是个人深藏内心的事物发出的震动，瓦格纳则将这些震动与仿佛能撼动宇宙的波涛汹涌的巨大声响结合在了一起。在《特里斯坦与伊索尔德》《女武神》《诸神的黄昏》的最后乐章，那种异样的激扬感就是个中典型。在瓦格纳之前，还没有哪个德国浪漫主义作曲家将内在情感与宇宙的宏大联结在一起。另外特别值得关注的是，在瓦格纳式的高潮中，管弦乐的音响效果已经开始接近管风琴了（当然，我说的不是像马勒《第八交响曲“千人”》那种实际使用了管风琴的例子）。在日本可能有些难以想象，被称为“神之乐器”的管风琴与教堂其实有密不可分的联系。现在的音乐厅基本都配备了管风琴，但它原本是在教堂才能体验的乐器。做弥撒时管风琴声徐徐响起，石材建造的教堂在声音中震颤，对西方人来说，这声音就是宇宙的隐喻。瓦格纳试着用管弦乐再现原本只有在教堂中才能体会到的宏大鸣响。浪漫主义的旋律与和声表现的个人情感逐渐膨胀发展，成为

与宇宙合为一体的宗教式体验。

众所周知，瓦格纳在慕尼黑近郊拜罗伊特建造了只上演自己作品的剧场。在巴黎斩获成功的梦想破灭后，他在自己的领地表达对那些一味娱乐化的堕落艺术的憎恶，于是就有了拜罗伊特剧场这个向艺术献礼的殿堂。特别是他最后一部歌剧《帕西法尔》以“舞台神圣庆典剧”之名，在很长一段时期内都只允许在拜罗伊特上演。为了听这部戏剧，人们特地从巴黎、柏林、伦敦等地前来（德彪西也是其中一员）。这是拜谒瓦格纳作品的巡礼之旅。

当然，瓦格纳歌剧的巨大声响、时而颇为造作的旋律表达，与他憎恶的巴黎大歌剧和沙龙音乐有某些相近之处。以尼采为首，很多人在瓦格纳的作品中嗅出了难以忍受的近代庸俗产物的味道，大概就是指这方面。尼采称瓦格纳为“演员”，批判他有为了让普罗大众接受而虚张声势的一面。但不可否认，瓦格纳的和声法将最微妙的精神震颤都表现了出来，这一点只可能诞生于重视内在的德国浪漫主义音乐中。《女武神》第一幕震撼到让人屏息的二重唱《冬天暴风雨已过去》，《特里斯坦与伊索尔德》第二幕让听者沉醉不已的长篇对话，甚至可以称为“从德语艺术歌曲精神中诞生的乐剧”。

哲学家恩斯特·布洛赫在《乌托邦的精神》中说，“经由一人之手开始，让这一切都蓬勃绽放。确实没有比瓦格纳更拙劣的创始者了。他内心膨胀且缺乏品位，这些问题多到令我们无法忽略。然而，也是经由瓦格纳，人们才能从远处回溯他之前存在的事物，并重新审视它们。瓦格纳将至今为止形象化的事物全数打乱，变得不再具象”。十九世纪，从恶俗的虚张声势开始，再到音乐的形而上学，其间音乐史的所有要素都经由瓦格纳的整合达到了接近宗教体验的高度。音乐发展到瓦格纳，终于在没有宗教的时代里成为了宗教。

第六章
成熟与崩溃——从世纪之交到第一次世界大战

西方音乐史最后的辉煌？

本章将描述世纪之交的这个时期，它也经常被称为美好年代、新艺术运动或法国新艺术运动等等。瓦格纳和尼采炙手可热，追求唯美主义的艺术风潮遍及整个欧洲。这还是一个茨威格在《昨日的世界》、普鲁斯特在《追忆似水年华》中，不吝笔墨去追溯的时代。欧洲各大城市开始兴建地铁，电影诞生，人们发明了飞机、汽车、炸药，电话也开始普及，一艘艘泰坦尼克号般的豪华客轮竣工，大众热衷于网球和赛车运动，现代奥林匹克运动会开始，世博会在民众中掀起热潮（图VI-1、2）。这一切都发生在世纪之交，摩登时代的摇篮时期。





VI-1、2　汽车竞技（上，1901年）、飞机横跨多佛尔海峡（1909年），与德彪西、马勒及理查德·施特劳斯的音乐处于同一时代。

历史上多将一八八三年瓦格纳去世到一九一四年第一次世界大战爆发前的三十年，称为“浪漫主义晚期”。其实法国印象派音乐（以及

意大利的普契尼）与这段时期完全重合。音乐史上还从未有过哪个时期如此激动人心。马勒、理查德·施特劳斯、普契尼、德彪西、拉威尔、萨蒂、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、法雅、阿尔贝尼兹、格拉纳多斯等作曲家的主要作品，几乎都创作于这几十年。到了这个时代末期，勋伯格、斯特拉文斯基、巴托克又登上音乐历史舞台。这个时代的作曲家如此众多，仅此一点就让人神往心驰。

但今天看来，那个时代似乎是历经一千多年的西方音乐史最后的辉煌时期。如今我们音乐会上的曲目，几乎全部是这个阶段或这个阶段之前的作品，这是西方音乐稳固存在的最后时期。一九一四年第一次世界大战爆发，令一直以来支撑西方音乐史的基础全部化为泡影。作为西方音乐赞助人的教会与王公贵族，已在一百多年前就退出了音乐史舞台，而他们的后继者欧洲新兴资产阶级也因为战争几乎绝迹。战争对西方音乐的破坏不只是外在的。从一九一〇年左右开始，勋伯格踏入调性解体的无调时代。斯特拉文斯基在《春之祭》中也将传统的音乐规则置于微不足道的地位。可以说，从第一次世界大战前几年起，西方音乐便已然开始了由内而外的瓦解。本章要讲述的，就是西方音乐史中这史无前例的戏剧化的数十年。

法国音乐的重生

随着时代发展，这个时期出现了无数音乐史上的精彩场面。其一是经由马勒和理查德·施特劳斯等人的创作，德国瓦格纳的遗产得到进一步挖掘。而在俄罗斯的斯克里亚宾（1872-1915）、波兰的席曼诺夫斯基（1882-1937）、西班牙的阿尔贝尼兹（1860-1909）和法雅（1876-1946）等人的民族主义音乐中，现代主义的勃兴也颇具魅力。但我们不能忘记那些刚刚从音乐史退场的人们——在马勒、理查德·施特劳斯、德彪西、普契尼等作曲家开始音乐活动的十九世纪八十年代，威尔第（最后的歌剧《法尔斯塔夫》于1893年初次公演）、安

东·布鲁克纳（留下未完成的第九交响曲，于1896年离世）、勃拉姆斯（单簧管五重奏，1891年）、柴科夫斯基（第六交响曲“悲怆”，1893年）、德沃夏克（第九交响曲“自新世界”，也是1893年）等，众多大作曲家都纷纷留下最后的杰作。而法国近代音乐没有接续此前的历史发展，进入这个时代后才突然登场，并且形成了个性鲜明的潮流。

前文讲过，十九世纪的法国（尤其是巴黎）是一个有大歌剧和沙龙音乐的国度。不知是不是与法国“音乐是消耗品”这种思维方式有关，巴洛克时期之后直至十九世纪后半期，除了柏辽兹，法国几乎没有本土的大作曲家。当时活跃于法国的作曲家基本都是外国人，如梅耶贝尔（德籍犹太人）、罗西尼、贝利尼、李斯特、肖邦，以及稍晚一些的奥芬巴赫（德籍犹太人）等。野心勃勃的外国作曲家决心奋发图强，来到这座城市，而巴黎也不惜花费重金吸引外国优秀的作曲家（如罗西尼、贝利尼等）。

这种音乐状况发生重大改变的契机，是一八七〇年普法战争中法国的战败。第五章也提及过，一八七一年法国成立了民族音乐协会。塞扎尔·弗兰克（1822-1890，比利时人）、圣-桑（1835-1921）、肖松（1855-1899）、福雷（1845-1924）等人加入了这个协会。该协会的目标是“法国也要创造不输给德国的正统器乐文化”。法国近代交响曲、协奏曲及室内乐名作，几乎都是该协会设立之后的产物。

然而到了弗兰克后面一代音乐家，也就是德彪西（1862-1918）和拉威尔（1875-1937）那一代，这个目标再次受到动摇。他们拒绝民族音乐协会推崇的奏鸣曲式、赋格、交响曲、弦乐四重奏曲等德国音乐样式或体裁，意图建立属于法国本土的独特音乐。于是，法式的轻盈又开始回归。这次运动被看作“对德国音乐的反叛”，但弗兰克和肖松等人将瓦格纳主义，特别是半音阶及器乐法则引进法国，这也是形成印象派音乐的土壤之一。另外，德彪西《牧神午后前奏曲》《大海》、拉威尔的管弦乐名作《西班牙狂想曲》《达芙妮与克罗埃》

等，也可以看作受弗兰克等人从德国带来的交响诗体裁影响的产物。可能很多人并不知道，弗兰克、圣-桑等人的交响诗名作（听一下克路易坦和查理·明希版本的录音吧），对德彪西、拉威尔等作曲家产生了超乎想象的影响。

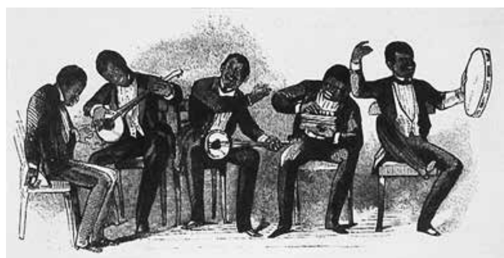
德彪西、拉威尔等人与民族音乐协会之间根本的不同，应该在于他们独特的纨绔主义式的感觉（虽然福雷此前已开始着手这个要素）。这种节奏感有意识地向浅薄与通俗性靠近，是简化的贵族趣味。这一点始自肖邦和李斯特，经福雷传承，由德彪西与拉威尔延续，特别体现在钢琴曲方面。拉威尔《水之嬉戏》的原型是李斯特的《埃斯特庄园喷泉》，《夜之卡斯帕尔》中“幻影”的原型是巴拉基列夫的《伊斯拉美》。德彪西跟随肖邦的学生学习过钢琴，他创作的键盘作品也基于肖邦的创作手法。另外德彪西和拉威尔的早期作品极度洗练，包括作品的题目也与《少女的祈祷》（参见第五章）风格接近。德彪西的《阿拉伯风》《月光》（《贝加莫组曲》），拉威尔的《悼念公主的帕凡舞曲》等就是此种风格。《悼念公主的帕凡舞曲》和夏布里埃的作品也十分相像，即有些过于通俗的倾向，所以拉威尔本人不太喜欢这部作品。

不管多么通俗，沙龙音乐终究是属于上流社会的音乐。而德彪西等人对“市井音乐”更喜爱至深。十九世纪后半期开始，人们在假日出入餐厅、游乐场、赌场、度假村等地，画家图卢兹的画中，描绘了假日里人们欢跳卡巴莱舞的情形，更加大众化的背景音乐开始产生（图VI-3）。这些地方演奏华尔兹、加洛普或进行曲，时兴的歌剧咏叹调的改编曲，跳蚤市场上可以用手风琴演奏的民谣小调等，它们被统称为咖啡馆音乐或剧场音乐。对这种音乐的关注催生出德彪西《木偶的步态舞》（出自钢琴套曲《儿童乐园》）这种类型的作品（图VI-4）。在曾是卡巴莱钢琴家的萨蒂（1866-1925）身上，这种倾向也很显著。萨蒂的《我需要你》（Je te veux）等，就是卡巴莱曲。多少保有贵族趣味的拉威尔对这类音乐表现出的兴趣不如德彪西那般

浓厚，但一战后创作的《小提琴奏鸣曲》和两首钢琴协奏曲中包含的爵士元素，也可以看作这种风格的流露。



VI-3　在餐厅演奏的音乐家们，即所谓的咖啡馆音乐。那时无论是在度假胜地、游乐场、咖啡馆，还是豪华客轮（想想乘坐泰坦尼克号的音乐家们），几乎所有的场所都会演奏这种背景音乐。



VI-4　1846年的伦敦，已经有黑人乐师演奏班卓琴。德彪西的《木偶的步态舞》也许从他们身上汲取了灵感。

法国（巴黎）音乐的有趣之处，在于有像德彪西那样对精密的管弦乐法、和声法掌控自如，又在音乐结构上有严密思考的人（很遗憾无法就这点展开叙述，德彪西的音乐绝不是思路模糊的乐声，而是在构造上颇费心思的作品），但这种人却对市井音乐表现出兴趣。后来的米约和普朗克也很认同这种倾向。德国作曲家肯定无法想象刻意向沙龙音乐的贵族式感伤靠拢，或者对市井的卡巴莱音乐感兴趣。不仅如此，十九世纪的德国音乐认为，只有排除一切通俗的甚至娱乐化的要素，才能体现出自身地位。

德语文化圈中，只有约翰·施特劳斯的华尔兹受到勃拉姆斯等艺术音乐作曲家的广泛欢迎。在德国，往往在艺术音乐与娱乐音乐间划出严格界限。第七章会讲到，到二十世纪二十年代以后，德国才出现像库特·魏尔那样对卡巴莱音乐表现出兴趣的作曲家。而出人意料的是，最早受卡巴莱音乐影响的德系作曲家应该是勋伯格。他年轻时曾在酒吧工作过，留下了一些卡巴莱歌曲，并在《月迷彼埃罗》中体现了卡巴莱风格的影响。总的来说，从德国音乐的立场看，德彪西和拉威尔等人的音乐是有意识地向会被批判为“法式轻薄”和“表面性”的方向靠近，并将这些升华到了纨绔主义美学的高度。

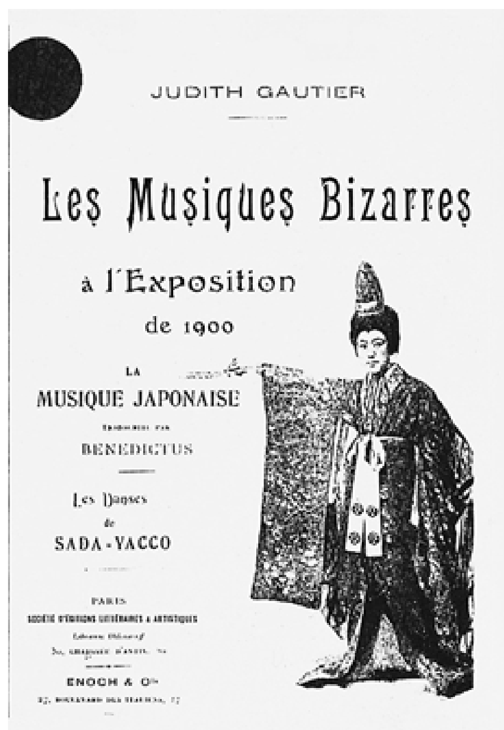
像沙龙音乐、剧场音乐一样成为印象派灵感来源的，是库普兰和拉莫等人的洛可可风格键盘音乐。德彪西《意象集》第一集作品《向拉莫致敬》、拉威尔的《库普兰之墓》毋庸置疑属于这个类型。另外，从德彪西的《为钢琴而作》和拉威尔的《以海顿之名而作的小步舞曲》《小奏鸣曲》（特别是第二乐章的小步舞曲）中，也可以感受到对法式洛可可风格不可名状的憧憬与向往。十九世纪的音乐一味向“更复杂、更庞大、更新”的方向前进。音乐史上的十九世纪是一个有进步历史观的时代。而从二十世纪二十年代开始，出现了踌躇摇摆，即意图回归到十八世纪以前音乐的单纯性，这种仿古之风在全欧洲形成一股潮流。而印象派的作品已经先人一步出现这种倾向，他们没有单纯地被十九世纪的进步音乐历史观吸引，而是向更久远的时代，即贝多芬之前的时代回归。不管是沙龙音乐、市井的酒吧音乐，还是法国洛可可音乐（也就是当时的沙龙音乐），法国音乐追求的是不用声音讨论宗教或哲学问题，而呈现一种愉悦洗练的状态，既不过度雕琢也不过少装饰。

异国风情的新机遇

瓦格纳主义、沙龙音乐、市井的酒吧音乐、仿古典倾向，这些再

加上异国风情，就集齐了描绘法国印象派音乐的全部画具。很多人都知道，在一八八九年巴黎世博会上，德彪西听到爪哇国和中国的音乐后，深受影响。年轻时的德彪西和拉威尔等人还曾被强力集团[1]的音乐吸引，对西班牙音乐也着迷不已。这些都算是一种异国情调。强烈关注异国文化原本就是十九世纪法国艺术的特征，这大概与法国拥有众多海外殖民地有关。从德拉克洛瓦到乔治·鲁奥、高更等人的异国趣味，再到对日本浮世绘特别关注的印象派画家都是如此。十九世纪的法国音乐史也是一样，爱德华·拉罗的《西班牙交响曲》，圣-桑的《阿尔及利亚组曲》《非洲幻想曲》《第五钢琴协奏曲“埃及”》，乔治·比才的《卡门》和夏布里埃的《西班牙狂想曲》等，都充满异国情调。

法国对外国音乐的开放态度，与十九世纪的德国作曲家形成极其强烈的对比。十八世纪，特别是在维也纳，土耳其音乐曾流行一时，但说起十九世纪德国文化圈作品中的“异国元素”，充其量只有舒伯特、勃拉姆斯喜欢的匈牙利元素而已。即便是从亚洲取材的马勒的《大地之歌》，理查德·施特劳斯的《莎乐美》，也在音乐呈现上有意抑制异国情调。这恐怕和十九世纪以来德国特别强调音乐文化的纯正血统有关。他们相信“称冠世界的德国音乐”的伟大之处，对本土的音乐文化称颂不已，并没有强烈地感受到接受国外事物的刺激、从中学习的必要性。当然，在德彪西和拉威尔等人之前，法国音乐的异国情调还是十分稚拙的产物，只是加入钹、铜锣等鸣响，或不时混入五声音阶。东方情调只是徒有其表的装饰与调味品，并不破坏西方音乐本身的和声与旋律。但印象派之后，特别是德彪西之后，法国音乐中异国情调的要素比例有了大幅度的改变。异国元素不再充当简单的调味品，而是在传统的西方音乐语法中占据一席之地，并开始发挥令其解体的作用（图VI-5）。



VI-5　1900年巴黎世博会上，艺伎川上贞奴演出的日本舞蹈成为话题。朱迪特·戈蒂埃（诗人特奥菲尔·戈蒂埃的女儿，曾与瓦格纳有过一段情人关系）为该舞蹈的音乐记谱，出版有《1900年世博会的奇妙音乐》。

关于异国风情的可能性，圣-桑有过如下陈述：“音乐可能已经到了发展的尽头，调性濒临死亡。这主要是因为一直以来只使用大调和小调衍生的问题。今天我们不断重新审视过往，并在音乐艺术中加入丰富多彩的东方调式。这一切都让气数已尽的旋律获得了新生，从而诞生了新时代。”以“哆咪唆”“哆发拉”等和声，或者“哆来咪发……”音阶为基础的西方音乐，从确立之初历经近三百年，众多作曲家都愈发感到几乎已穷尽了全部可能。他们意识到，要令老去的西方音乐得到重生，必须注入外部血液。德彪西在巴黎世博会上听了加美兰音乐后，深受影响。《版画集》第一首《塔》中用到的大胆和声，是在既有的西方音乐思维方式下绝无可能诞生的。

理查德·施特劳斯与大型管弦乐

与法国近代音乐的“黎明”形成鲜明对比，后瓦格纳时代的德国音乐呈现出发展到极致的状态。代表作曲家是马勒（1860-1911）和理查德·施特劳斯（1864-1949）。第五章讲过，浪漫主义音乐的两个倾向“以量制胜”和“近乎宗教情怀的音乐”，到了他们这里，几乎变成了堪比巴别塔的夸张幻想。

即便在以庞大著称的大型管弦乐中，马勒的作品也称得上是庞然大物了。但是在他的作品里，艺术歌曲般的亲密感有不亚于大音量的重要作用，这一点会在后面重点提到。“重量级演奏、让听众吓破胆的大型管弦乐”的代表，首先是理查德·施特劳斯。就像帕格尼尼之于小提琴、李斯特之于钢琴、柏辽兹之于管弦乐那样，大型管弦乐的代表就是理查德·施特劳斯（他甚至在修订后重新出版了柏辽兹的巨作《配器法》）。他将十九世纪音乐注重浩大声势的特征鲜明地彰显出来（图VI-6）。



VI-6　理查德·施特劳斯管弦乐作品的讽刺漫画。漫画形容他的管弦乐既像装满大炮的战舰，又如同马戏团的表演。

鲜明体现这一点的，应该是他作品的开头部分。施特劳斯不像布鲁克纳那样，沉着地花时间将音乐慢慢推向高潮，而是从曲子一开始，就抓住刚坐下不久的听众的心。他将高潮放在开始部分（通俗地说就是“用最开始的一击制造声势”）。其中的典型是交响诗《查拉图斯特拉如是说》（1896）和《英雄的生涯》（1899）（《唐璜》《阿尔卑斯交响曲》也同样如此）。没有哪个作曲家能像理查德·施特劳斯那样，写出如此有压迫力的开头。然而，到头来听众觉得最棒的也是开头部分。无论怎么等，也不会再出现开头那种波涛汹涌的高潮。不但如此，随着曲子向前推进，连开头的张力也渐渐萎靡下去，最后像慢慢放弃般结束了全曲，这是理查德·施特劳斯众多作品的特征。与这种“放弃般的终结”相同，“幽默而出其不意的结尾”也是他常常用到的方式。

炫耀力量与虚无主义同在，在这一点上，理查德·施特劳斯与他崇

拜的尼采非常相像。同样是英雄的交响曲，《英雄的生涯》中并没有像贝多芬《英雄》那般由内而外涌现无限力量的角色。理查德·施特劳斯的“英雄”虽然也想伏击“敌人”，但绝不会像贝多芬的那样精力充沛地走到最后一刻，他的英雄要在放弃中迎接死亡。理查德·施特劳斯的朋友罗曼·罗兰的形容十分贴切——如果说贝多芬的作品是“被打败的英雄的胜利”，理查德·施特劳斯的作品就是“战斗过的英雄的败北”。但这绝不是他作品的缺陷，可以看作这个时代的西方音乐陷入某种精神危机的征兆。

无神时代的宗教音乐——马勒的交响曲

如果说理查德·施特劳斯是象征着浪漫主义音乐“以量取胜”方面的作曲家，那么早期浪漫主义诗人形而上学的音乐观最为忠诚的继承者则是马勒。据说在儿时被问起“长大后想当什么”，马勒的回答是“当殉道者”。他曾说过“写交响曲就是创造一个世界”。“‘我’是谁？”“人从哪里来，又将去往何处？”“人如何找到救赎？”马勒的九部交响曲与这些形而上学的疑问进行了痛切的正面对决（图VI-7）。

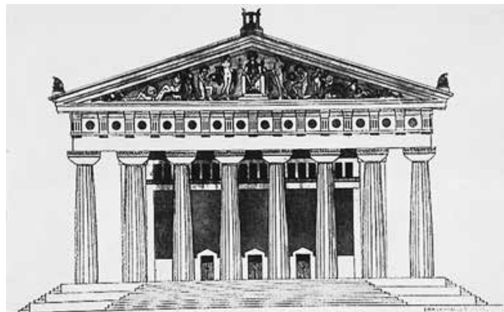




VI-7　1883年（上）和1907年（下）的马勒。年轻时马勒的相貌无论从哪个角度看都很平凡。对比数年后的肖像，让人吃惊为何变化会如此巨大。那仿佛要看穿一切的锐利眼神到底在注视什么？那仿佛忍耐般紧紧抿起的嘴、欲言又止的嘴

角，又要诉说什么？

交响曲时常伴有合唱，从体裁上说是交响曲和清唱剧结合的作品。这是将器乐与声乐统合在一起，升华到宇宙般宏大的尝试，其中的范本当属贝多芬的《第九交响曲》。这个时代的很多作曲家都在挑战这种堪称“世界观音乐”的作品，即附带合唱的巨型管弦乐作品（图VI-8），如布索尼（1866-1924）伴有男声合唱的巨型《钢琴协奏曲》（1904），戴留斯（1862-1934）歌词选自尼采著作的《生之弥撒曲》（1905），斯克里亚宾的《第五交响曲“普罗米修斯”》（1910），勋伯格的《古雷之歌》（1911）等。但马勒交响曲的特别之处在于，巨型管弦乐中宇宙般的回响与艺术歌曲的要素结合到了一起。特别是到第五交响曲为止，马勒借用了自己创作的《旅人之歌》和《吕克特之歌》等艺术歌曲的主题。他将艺术歌曲这种十九世纪最亲切的体裁，与交响曲（清唱剧）这种最壮大的体裁结合在了一起。



VI-8　1907年建筑家恩斯特·哈格尔构想的“交响乐大厅”建筑。从模仿古希腊神殿的建筑风格上，我们就可以看出，这个时代演奏或聆听交响曲近乎一种宗教体验。

马勒交响曲与艺术歌曲的结合，到底意味着什么呢？举一个比较极端但足以让人理解的例子，那像是演奏时长达一个半小时的《第三交响曲》（1902年世界首演）末乐章。这一段马勒没有从自己的艺术歌曲中引用内容，但乐章开头的主题明显有艺术歌曲的特点，像民谣

般朗朗上口、和缓不做作，让人联想到众赞歌（这个乐章带有的宗教音乐风格就与这一点有关），是一种极为质朴的旋律。其中没有歌剧咏叹调那种迎合观众的大音程跳跃，以及花腔女高音风格的装饰。这不是在众多听者面前高声展示自我的音乐，也不是为了让谁倾听而作的音乐，却恰似不经意间涌上心头，不知什么时候独自哼唱出来的旋律。理查德·施特劳斯创作的许多歌剧般华丽的主题，与这种风格形成鲜明对照。

马勒对作品思想的控制水平着实精湛。其中有个瞬间让人特别感动，在延绵近三十分钟后，乐章终于要达到高潮，这时出现了小号独奏。开场的主题从幽暗的远方自高处回来，就像不知姓甚名谁的人心中浮现出无名的旋律，缓缓地升到天上，回响变成了天使吹出的小号声，再缓缓落地。马勒将这种神启的瞬间（这种情况下马勒不时用到小号）奏成乐音，宛如在天堂与人间回荡。接着，这个旋律的音量慢慢增强，直到最后成为管风琴般鸣响的和弦。相信许多人都会同意这个表述：“像这样震撼心灵的音乐前所未闻。”

高潮段落最让人吃惊，无论音量怎么加大，旋律绝不失去引导性和内在性。音量越大，就越沉入内心世界。这是没有取悦听众企图的音乐，虽然是交响曲，但更是祈祷的音乐。最好的证据就是音乐会上演奏马勒的《第三交响曲》（或《第九交响曲》《大地之歌》），当最后的声音消失，观众总是过一会儿才鼓掌，就像弥撒结束，人们各自沉思的情景。这是追求默然不语的音乐。

巴洛克以后的音乐史中，音乐越来越世俗化，而马勒是再次展现音乐神性的作曲家。但对于生在宗教已死的十九世纪的他来说，可能很难理解“一切存在的事物”皆为神。而且他是转信天主教的犹太人。马勒作为当代首屈一指的指挥家，为进入维也纳宫廷歌剧院担任音乐总监选择了天主教，为现实利益而改宗的他难以说出“神是存在的”。他们对神的希求和怀疑，与世俗的执着之间产生了分裂，这恐怕是巴赫等音乐家无法明白的。然而，正是出于这种苦闷纠结的矛盾，马勒

的音乐对现代人来说才特别真实——这世间一定存在令人感动的事物。勋伯格是马勒的狂热信徒。一九一二年，勋伯格在写给诗人理查德·德默尔的信中，对当时正在构思的一首清唱剧（即后来的《雅各的天梯》）的高潮主题有过如下描述：“今人虽然是无神论者，满足于物质主义、社会主义和无政府主义，然而仍想用宗教的形式感追回一点往昔的信仰，这些现代的人们不管怎样与神抗争，还是选出了属于他们的神，重新拥有了信仰，重新学会了祈祷。”现代人如何选出他们的神、如何在祈祷中求索，可以说是马勒创作的座右铭。

越过国境还是惨淡收场——第一次世界大战前夜

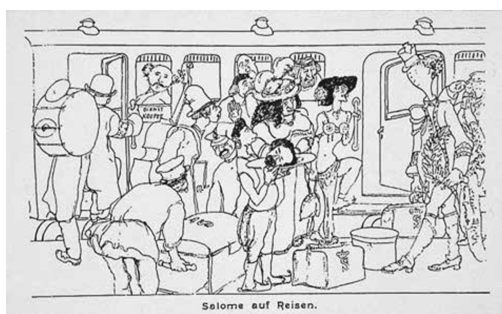
世纪之交时期音乐史的三位主角，是马勒（1860年生）、德彪西（1862年生）以及理查德·施特劳斯（1864年生）。他们生于同一年代，作为那个时代最前卫的作曲家而为人知晓，他们的作品经常会引起话题或卷入丑闻。看看右边的漫画，就能明白同时代的人们是如何看待他们的（图VI-9）。但无论是马勒、德彪西还是理查德·施特劳斯，都没有摆出一副叛逆者的姿态，相反，他们始终不忘积极地向公众展示自己（图VI-10）。不管怎么说，他们是那个时代经常被作为话题谈论的作曲家。







VI-9　对电椅上的犯人施以刑罚的理查德·施特劳斯（上），站在第六交响曲音锤旁边的马勒（下），纵火烧音乐学院的德彪西（中）。在当时的讽刺漫画中，他们都被描绘成变态的犯罪分子。



VI-10　乘坐特快列车出行的莎乐美一行。尽管理查德·施特劳斯的《莎乐美》是超前卫的作品，但还是被画入漫画受到这般嘲讽。而理查德·施特劳斯后来因《莎乐美》成功，在慕尼黑郊外的帕滕基兴建起了雅致的别墅。

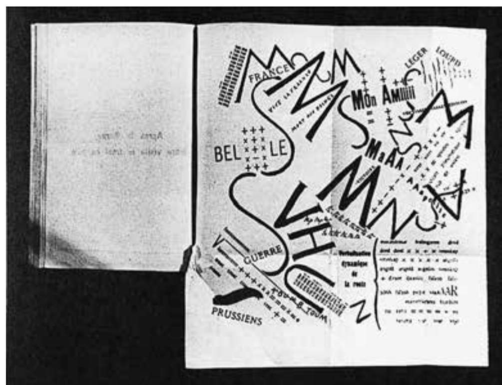
但到了一九一〇年前后，比马勒、德彪西和施特劳斯年轻一代的作曲家勋伯格（1874-1951）、斯特拉文斯基（1882-1971）对公众摆出了更激进的姿态。他们进行了可能彻底颠覆西方音乐既有架构的音乐实验。

在第一次世界大战之前的这个时代，音乐的三个固有观念正在被颠覆。第一，勋伯格发动了对“调性”的破坏。“音乐有调性中心”，“音乐是由哆咪唆或哆发拉这样的和音构成”，“无论出现什么样的不协和音，最后必然会在用协和音化解后结束乐曲”，这些思考方式已然解体。其实理查德·施特劳斯早在他最激进的乐剧《厄勒克特拉》中，就将调性逼到了崩溃的边缘。但是无论乐曲中出现怎样的不协和音，他几乎都毫无例外地在最后用三和音（哆咪唆）结束曲子。因而说他是用大量的不协和音刺激听众的耳朵，不如说他深谙用少量协和音达到更美妙的鸣响的秘诀。个性更激进的勋伯格断然拒绝向公众做这种妥协，他的曲子中不会出现任何协和音。就像精心构造不在场证明那样，他无法忍受让自己也不相信的“哆咪唆”出现，来一个令人愉悦的收场。他一九一一年创作的《六首钢琴小品》作品十九号，是其中最为极端的例子。

被破坏的第二个要素是节拍的固定性。一直以来，同一支曲目中的节拍不会变化。3/4拍的曲子从原则上来说自始至终都是3/4拍，斯特拉文斯基的芭蕾舞曲《春之祭》（1913）则颠覆了这个原则。特别是作品最后的“献祭之舞”，在5/16、2/8、1/8、2/8、2/16、3/16几种节拍之间不断变化。与《火鸟》（1910）和《彼得鲁什卡》（1911）受到的热烈欢迎相反，《春之祭》在巴黎首演时引起了前所未有的轩然大波。尽管第二次演出的成功抑制住了这股势头，但《春之祭》引起的话题，无疑是这个时代诞生的前卫作曲家与公众审美之间产生分裂的戏剧性案例。

在第三点上，勋伯格与斯特拉文斯基所做的改变几乎不为人知，但我还是想在这里列出来，那就是对“乐音”的破坏。一直以来，音乐是由“乐音（有一定音程，由乐器或人声发出的声音）”制造的。到了十九世纪后半段，开始应用大量以前无法想象的打击乐器（如没有固定音程的钹、铜锣、大鼓等不属于乐音也不协和的音响），但支撑乐曲骨架的还是弦乐器与管乐器。意大利的前卫艺术家路易吉·鲁索洛尝

试颠覆“音乐的素材就是乐音”的概念。作为所谓未来主义者，他于一九一三年发明了名为Intonarumori的“乐器”。这是个像汽车引擎那样会发出爆破音、枪响声、苍蝇嗡嗡声、玻璃摩擦声的“噪音乐器”。这种实验成了第二次世界大战后具体音乐的先驱（图VI-11）



VI-11　未来主义诗人马里内蒂1919年所作（所绘），名为《语言的自由》的诗（画）。

第一次世界大战于一九一四年夏天爆发。以维也纳的斐迪南大公于萨拉热窝被刺为导火索，欧洲列强迫不及待地相互宣战，一瞬间，欧洲全境陷入了战争。这不仅是欧洲本土时隔四十年再次爆发的战争，也是人类历史上第一次使用近代兵器（坦克、炸药、潜水艇、军用飞机）的战争，其间发生了前所未有的大屠杀，欧洲几近化为焦土。艺术家们总是像地震仪提前感知地震那样，在一般人没有觉察时先行看到时代的发展前兆。美术界从一九一〇年左右开始，尤其在德国和澳大利亚，诞生了让人感到会有迫在眉睫的重大变动的作品。如奥斯卡·柯克西卡、埃贡·席勒的表现主义，康定斯基（他也是勋伯格的朋友）等人的抽象画。而音乐史上，让传统构架化为粉末的裂痕也从这时开始出现。

---

[1]19世纪60年代主要由五名俄国进步青年作曲家组成的乐派，他们创作了大量具有鲜明俄国特色的作品。（编注）

第七章
二十世纪发生了什么？

第一次世界大战结束与告别浪漫主义

活跃于世纪之交的大作曲家们以第一次世界大战为界，都不约而同地渐渐停止了创作活动。马勒早在一九一一年去世，斯克里亚宾和德彪西在战争最激烈的一九一五年和战争结束的一九一八年相继离世。战后，理查德·施特劳斯在创作上明显开始衰退，拉威尔、普契尼、拉赫玛尼诺夫、西贝柳斯等人也极少发表作品，他们的名作几乎都写于战争之前。

第一次世界大战后，取代这些世纪之交的名家们（生于1860年至1870年间的一代人），普罗科菲耶夫（1891-1953）、肖斯塔科维奇（1906-1975）、保罗·亨德密特（1895-1963）、米约（1892-1974）、普朗克（1899-1963）等生于一八九〇年到一九一〇年间的年轻一代登场了。一战后签订了《凡尔赛条约》，制定了《魏玛宪法》，国际联盟结成，无产阶级革命爆发并成立了苏维埃社会主义共和国联盟，玛琳·黛德丽及卓别林的电影、卡巴莱文化、爵士、狐步舞和拳击等美国文化开始流行。从一九一八年一战结束，到一九二九年世界经济危机（大萧条）及一九三三年希特勒上台，再到一九三九年纳粹德国侵占波兰引发第二次世界大战为止，前文列举的那些“离经叛道的顽童”（Enfant terrible）成为这个短暂而喧嚣、充满繁华与享乐的年代的音乐史主角。

二十世纪二十年代，年轻作曲家的共同点是对浪漫主义极度抵触。进入二十年代后，浪漫主义几乎走到尽头。最近被重新发掘、备受好评的科恩戈尔德的精彩歌剧《死城》（1920），还有施雷克尔《掘宝者》（1920）等，都是浪漫主义发展到成熟巅峰的作品，但在那个时代却为数不多。新一代音乐人想彻底摒弃浪漫主义音乐中像管风琴般的鸣响、撼动感官的和声、缠绵悱恻的旋律、祭司般严肃的姿态，以及艺术家展现出的内敛而孤独的灵魂。二十世纪二十年代的作品呈现出踩缝纫机般的机械化节奏，偏爱没有残响的枯燥乐声、辛辣的嘲笑，以及爵士与卡巴莱等实用音乐中的喧嚣声（图VII-1）。普罗科菲耶夫早在《第一交响曲“古典”》（1918）中就流露出这种倾向。当时还是学生的肖斯塔科维奇天才般的处女作《第一交响曲》（1925）也是如此。而亨德密特创作于一九二二年的《室内乐第一号》（London唱片公司出品了里卡多·夏伊指挥的精彩录音），高潮部分用手风琴演奏的流行歌曲和消防车嘈杂的鸣笛，将这个时期的音乐氛围表现到极致。这种作曲潮流在德国称为“新即物主义”，在法国则多称为“新古典主义”。这个时代的年轻作曲家厌恶浪漫主义诗人苍白的梦想，想摆出更加离经叛道的姿态。不过亨德密特、普朗克、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇等人后来又回归了浪漫主义风格（图VII-2）。



VII-1　20世纪20年代，美国舞蹈极为流行，尤其在巴黎及柏林，人们都喜欢把“Knockout”“K.O.”等俚语挂在嘴边，亨利·福特的自传成为畅销书，黑人脱衣舞女约瑟芬·贝克受到狂热欢迎。



VII-2　20世纪20年代代表性的奥地利音乐杂志《Anbruch》，1927年推出题为《音乐与机械》的特刊，探讨了广播、唱片及自动乐器等新型“机械”为音乐带来的新的可能性，这是那个时代的人们频繁讨论的话题。

不仅是作曲，这个时代在演奏风格上也发生了很大变化。十九世纪的主流演奏方式是尽量拖长余音，直到完全终止，舒缓的节奏令听者心神荡漾。在那时看来，既不使用踏板也无自由节奏的肖邦，或者按原速处理的瓦格纳都是匪夷所思的。富特文格勒、汉斯·克纳佩兹布什、威廉·门格尔贝格，还有作为钢琴家的拉赫玛尼诺夫等，都留有浓厚的十九世纪演奏色彩。而进入二十世纪二十年代，开始流行残响少，节奏也基本不变，尽量避免个人感情介入，呈现肌肉紧张，强调运动感的演奏方式。这就是所谓的新即物主义，托斯卡尼尼、谢尔辛等指挥家都是其中的代表。可以对比听一听贝多芬或勃拉姆斯的交响曲在富特文格勒及托斯卡尼尼（或谢尔辛）指挥下的不同，就能理解

这个时代的风格（图VII-3）。



VII-3　弹奏羽管键琴的旺达·兰多芙斯卡。摄于古乐器复兴运动正式化的20世纪20年代，“演奏须忠于原著”的呼声高涨，浪漫主义音乐“被演奏者主观左右”的风格受到责难。

原创神话的否定——新古典主义时代的斯特拉文斯基

发展至成熟巅峰的浪漫主义音乐在第一次世界大战前已然瓦解，战后“离经叛道的顽童们”在二十世纪二十年代发起反浪漫主义潮流，并将其领袖人物、新古典主义时期的斯特拉文斯基推举上台（图VII-4、5）。新古典主义并不是简单回顾巴洛克时代的音乐趣味。斯特拉文斯基作品的转折点是《士兵的故事》（1918）和《普尔钦奈拉》（1920）。《士兵的故事》如同在马戏团或跳蚤市场上听到的“市井音乐”那样，将华尔兹、众赞歌等这些本来毫无关联的音乐样式并行拼贴在一起。《普尔钦奈拉》本是将十八世纪前半期那不勒斯作曲家佩尔戈莱西的三重奏鸣曲和歌剧咏叹调改编后的作品，斯特拉文斯基将这些素材借用过来，并在原作基础上做了巧妙的讽刺化处

理。用已知的材料重新编排就能作成新曲，说明作曲家对这些素材非常熟悉。改编后的音乐，在脉络构造上产生微妙差别，从而有了独特的陌生化效果。斯特拉文斯基的新古典主义与好友毕加索在绘画上的拼贴艺术，都基于极其相像的手法，与同时代诗歌中俄罗斯形式主义的“陌生化”概念也颇为相似。





VII-4、5　上图是让·考克托描绘的斯特拉文斯基和毕加索。下图是毕加索为斯特拉文斯基所作的肖像画。他们三人是好友。考克托的随笔《雄鸡与小丑》是新古典主义音乐重要的理论著作（语出西奥·赫斯布鲁纳的著作《伊戈尔·斯特拉文斯基在巴黎》）。

浪漫主义音乐的理论基础是原创性。想青史留名的作曲家都想在过去的基础上谱写更新颖、更有独创性的神话。十九世纪的作曲家深深地着迷于这一点。而斯特拉文斯基彻底否定了这种“历史的进步”和“原创崇拜”。新古典主义时期，斯特拉文斯基的作曲理论是形式上的引用与拼贴，简单来说就是“抄袭”与“拼接”，这才是对浪漫主义最大的蔑视。

经常听新古典主义音乐的听众会发现，这样的作品其实只有超一流的作曲家才能创作出来。如《普尔钦奈拉》开头典雅的主题，斯特拉文斯基在最开始一段中，混入了一个十八世纪音乐中绝不可能出现的不协和音。斯特拉文斯基的音乐就像在足以乱真的假币上，做一点

外行绝对看不出来的记号，堪称赝品的美学。《普尔钦奈拉》开头混入的不协和音是一种暗号，是只为那些既通晓音乐史，又有敏锐耳朵的行家所做的暗号。从这个意义上来说，斯特拉文斯基新古典主义时期的作品，是不亚于勋伯格的一种难懂的“现代音乐”。想起在初中三年级时初次听到《普尔钦奈拉》，那时我还热衷《春之祭》，《普尔钦奈拉》听得我一头雾水。对当时的我来说，《普尔钦奈拉》比《春之祭》更难理解。

斯特拉文斯基这种戏仿绝非任何人都能做到。只有写出《彼得鲁什卡》和《春之祭》的他，才让这种作曲艺术成为可能。毫不顾忌地将“抄袭”和“拼接”当作作曲的核心原则，摆在原创之前，这是斯特拉文斯基对曾经最厌恶的十九世纪浪漫主义美学的强烈反抗。十九世纪的音乐史分外热衷在独创的形式、和声、旋律、配器和节奏等方面，开拓新的音乐素材，但是新古典主义时期的斯特拉文斯基无视这一点。毋庸置疑，他的引用和编排方式是原创的，但素材本身几乎全部是现成的。他本人就这个问题没有留下什么评论，但背后应该隐藏着这样的意识：“恐怕在乐曲的鸣响方式上，原创素材已经没有可开发的余地了。”“在声响素材开发上，音乐史或许已经再无可能前进。只有将现有的素材脱胎换骨，做到真正意义上的解体，才能勉强拓展出新空间。”无论这种想法是对真理的永恒追求，是虚无主义，还是自我嘲讽，斯特拉文斯基都清晰地看到，音乐史已发展到极限。

在荒野中呼唤的先知——勋伯格十二音序列技法

斯特拉文斯基对音乐史的终结有清晰的认知，因此反其道而行，使用不合常规的技法，穷尽尚存的一些微小可能。而勋伯格希望向没有人倾听的荒野勇敢地踏出一步，毅然将音乐史向前推进。第六章已

经讲过，勋伯格早在一九一〇年就将音乐的调性解体，但那时他还没有理论支持，只是凭借灵感与本能进行创作。不仅在音乐方面，当时表现主义的运动都普遍强调概念的解体。“自由无调性”时期的勋伯格所做的，就是用直接的声响表达震撼作者内在的事物，不在意既有的法则、形式及任何理论。他尝试将这种多基于直觉创作的无调音乐升华到理论，就是所谓的十二音序列技法。

有调性的音乐往往都有中心音。C大调的核心不是C（哆）这个音，而是C大调的和弦走向（哆咪唆）。音乐从C调开始，经由其他各音（优先使用C音），最后以C结束。而无调性没有优先使用的音程，一个八度包含的十二个半音全部可以平等使用。十二音序列技法将这个观点系统理论化（1921）。使用十二音序列技法作曲时，首先要指定一个八度中包含的十二个半音排列的次序，即“音列”（图VII-6）。简单来说，音列中包含的音按照顺序全部出现之前，同一个音不得重复出现（如果重复出现，那重复的音就成了中心音，也就生成了调性），这就是十二音序列法的基本原理。但是如果只使用一种音列，多少有束手束脚的感觉，所以勋伯格又在此基础上对十二音序列进行了变形，生成了将音列顺序从后往前排列的逆向型、音列顺序反向倒影进行的镜像型，以及镜像型的逆向型三种。



VII-6　十二音序列技法的音列示例

同样是无调性的音乐，勋伯格一战前仅凭直觉创作的自由式无调作品，和战后基于理论创作的作品风格全然不同。比如将《三首钢琴小品》第十一号作品（1909年作曲）和《钢琴组曲》第二十五号作品（1923年作曲）对比来听，前者呈现出自由奔放、极致绚烂的感觉，而后者则如同几何学般有一种奇妙的冰冷。参考抽象画先锋康定斯基一战前后的画风区别，就能明白在这两人身上发生了完全相同的变化。这种独特的消极式的清醒，也发生在同时代的普罗科菲耶夫、保罗·亨德密特、斯特拉文斯基等人身上。但第二次世界大战爆发之时，勋伯格心中忘我的热情又复苏了，《弦乐三重奏》（1946年作曲）和《一个华沙的幸存者》（1947年作曲）都是毋庸置疑的杰作。

不可否认，勋伯格在第一次世界大战后写于二十世纪二十年代的作品，多数都透露出以前没有的学术而古板的气息。但他本人深信，十二音序列技法为音乐历史的前进创造了可能性。很多人都知道这则轶事，发明该技法之初，勋伯格向自己的学生贝尔格、韦伯恩等人阐释时说道：“我找到了能让德国音乐在今后一百年都立于不败之地的法则。”从这则逸闻可以看出，勋伯格执着地深信，音乐史必须没有

停顿地向前发展，必须开拓从未有过的声音新世界。

勋伯格逃亡美国时还曾留下这样的故事。有一位熟人天真地问他：“为什么您曾写出《升华之夜》（1889年作曲）那般浪漫而美好的调性音乐，现在却只创作满是不协和音的曲子？”勋伯格愤然回答说：“我也想写调性音乐啊，但是历史禁止我用三和弦创作。”与斯特拉文斯基嘲讽地眺望西方音乐史的发展边界不同，勋伯格的做法甚至可以称得上浪漫主义的极致。他一定执着于建立“创造无人听过之声”的乌托邦，这种思想深刻地留在他的脑海中。众所周知，勋伯格是犹太人，他身上有《旧约全书》中向荒野呼唤的先知的影子。他的创作尤其让人联想到摩西。未完成的歌剧《摩西与亚伦》正是他的毕生写照。先知摩西抛弃廉价的偶像崇拜，带领以色列人去往草木不生的荒野，在经历数十年流放后，在将要到达应许之地前，又不得不离开这个世界。与马勒并列为近代音乐史殉道者的，就是勋伯格。

“形式”重建之难题

斯特拉文斯基和勋伯格在对待音乐史方面呈现截然不同的立场，但不能忽略他们在二十世纪二十年代所作的尝试。从根本上来说，他们有共同的动机，那就是对崩溃后的秩序进行再构建。前文已多次提过，他们在一战前的创作是光辉而具有破坏性的。诚然，斯特拉文斯基《春之祭》（1913）和勋伯格的单人歌剧《期待》（1909年作曲）都是音乐史上再无同类、空前绝后的杰作。这些作品既不像莫扎特那样，是历史发展到一定阶段瓜熟蒂落的结果，也不似蒙特威尔第、贝多芬那般，是一条具有传承精神的涓涓细流。它们在瞬间爆发出万丈光芒，是音乐史上仅可能出现一次的试验之作。我想大概没有人会否认这一点。

那个时代的斯特拉文斯基和勋伯格，在创作方式上也极为相似。

这些一战前的作品，都是他们尽情发挥本能所作。关于《春之祭》，斯特拉文斯基曾说过意味深长的话——“那不是我自己创作的作品，而是像被什么东西操纵般写出来的”。他这一时期的作品都仿佛是自行落到纸上一般。常有人把勋伯格称为“纸上谈兵的书斋作曲家”，这是很不恰当的评价。勋伯格在自由无调性的时期会任灵感主导，在短到难以置信的时间内将作品一挥而就。当时的斯特拉文斯基和勋伯格都曾沉浸在异样高涨的情绪中，不考虑种种规则、不经反复推敲，只靠本能创作。然而随着战争结束，创作上异常昂扬的情绪褪去后，他们是不是又突然意识到必须建立某种“形式”呢？

为了避免创作行为陷入孤芳自赏，必要前提就是使用大多数听众熟知的形式，满足他们对已知事物的期许。只有在一定程度上使用现存的形式，才能从这种形式中跳脱出来，展现个性与自我。能够向观众传达这些信息，才具有意义。没有任何规则，也就谈不上独创性。一战后的斯特拉文斯基和勋伯格摸索的就是重建这种形式。斯特拉文斯基追求历史上的种种音乐样式，使其发挥相应的功能，满足听众的期许。如《普尔钦奈拉》开头设定为“典雅的十八世纪前叶意大利音乐样式”，才会在混入不协和音时，让听者生出“似乎有什么不对”的疑问。斯特拉文斯基就是这样不断使用人们熟知的以往音乐样式，将其脱胎换骨，表现自己的独创性。

而勋伯格的十二音序列技法新规则，是不是开创了音乐向未来行驶的新航线呢？他本人认为，听众即便不知道这种序列法的音列，也不妨碍对作品的理解。所以，与其说这个规则是为听众，不如说是为作曲家们服务的。有创造性的作曲家可能刚在五线谱上写下一个音，就突然情绪迸发，不用仔细推敲，后面的音便自然奔涌而出。但资质平平之人如果不基于一定的音程限定规则，可能无法作曲。略带讽刺意味的是，勋伯格创造了让资质平庸的作曲家不依靠调性也能创作的操作手册。

书写“现代音乐史”是否可能——二战后的一瞥

不仅限于音乐，可能书写所有领域通史的作者都会面临同一个苦恼——历史要在哪里结束。将历史书写到哪个阶段是个难题，换个说法，现代应该从何时开始呢？我们生活的现代还在生生不息地发展，记忆尚且鲜活，这样的体验还无法成为历史。已有的客观数据表明，纵观全局，只叙述所谓客观历史的笔法并不受欢迎。所以我们不得不进入自己所处的时代，被它裹挟着，并清晰地表明立场，将自己置于公众视线之中。对我来说，历史走向现代的转折点就是二战后的二十世纪五十年代左右。

音乐史上的二十世纪，是一个西方迅速失去霸权地位的时代。其中自然有一战带来的影响，但与二战造成的冲击性不可同日而语。斯特拉文斯基、巴托克、勋伯格、贝尔格、韦伯恩、普罗科菲耶夫等大作曲家，在两次战争之间都曾纷纷留下无可指摘的名作，他们在一定程度上获得了公众的支持，形成了几股鲜明的音乐潮流。如果有人对这之后的音乐史一无所知，却又无比了解前面列举的那些作曲家的非凡作品，那他在眺望二十世纪二三十年代的音乐史时一定会深信：西方音乐仍将一成不变地向前发展。然而，我们已经知道二十世纪后半叶发生过什么，无法天真地相信西方音乐史能自然而然地延续下去。以二战为分水岭，我们不得不接受西方音乐史迎来了它的终结。

如果还想用前面的方法，也可以在一定程度上记述二战后的音乐史。即沿着主要的新潮流，介绍每种潮流的代表作曲家、作品、美学、作曲技法，以及时代精神。事实上“现代音乐历史”这类书中，便沿用了这种传统音乐史的叙述方式。我们姑且用这种方式，为二战后的现代音乐流向画一张简单的速写。

从二十世纪四十年代末到整个五十年代，是皮埃尔·布列兹、斯托克豪森、路易吉·诺诺等前卫音乐斗士的时代。他们的特征是用歇斯底里的不协和音与极度复杂的构造抗拒公众。比十二音序列技法更复杂的整体序列主义便是典型的代表。提起现代音乐，人们会有充满不协和音、不知道在表达什么的印象，这种音乐的起点发源于半个多世纪前。美国的约翰·凯奇的《四分三十三秒》（1952），是将一切交给偶然，开始彻底颠覆“作曲家”“作品”“乐音”等概念的实验。约翰·凯奇这种尝试给当时过于严谨地追求音乐起止点的构成、陷入知性主义的欧洲前卫音乐家带来强烈的冲击。之后诞生了“控制下的偶然音乐”（不同于约翰·凯奇将一切都付与偶然，是在控制下导入偶然因素），音簇技法（克里斯托弗·潘德列茨基擅长的领域），拼贴手法的作曲尝试（贝里奥作于1969年的《交响曲》颇为著名）。然而进入七十年代后，曾经前卫的斗士们都现出疲态。布列兹向指挥转型就是其中的象征性事件（尽管直到现在他都表示，自己绝没有放弃作曲）。取而代之的是美国诞生了极简音乐，出现向波普文化接近的动向。

前文我试着用通常讲述现代音乐历史的方式，介绍了二十世纪后半叶的音乐走向。但我始终认为，要理解这段时期究竟发生了什么，这种叙述方式值得怀疑。在叙述历史的惯常“公式”里，代入新的人名和概念，讲述这些新的潮流及作曲家，他们之间又是如何影响和冲突，以此论证历史依然在向前发展，未免过于天真。因为这种方式毫不质疑“以介绍作曲家及作品为中心的音乐史”的有效性。今天的音乐还像古典主义或浪漫主义时代那样，是作曲家充当音乐史主角的时代吗？时代从根本上发生了变化，令我们无法再用叙述二十世纪前半叶那样的口吻书写。从本质上说，二十世纪后半叶是否还像从前那样，存在同样意义的“音乐史”呢？这就是我在讲述现代音乐史时持有的疑问。

前卫音乐、大师名奏、流行音乐

我认为二十世纪后半叶的音乐情形，应该用“三条道路并行”的观点来看。三条道路之间看似没有交集，但都是十九世纪西方音乐的产物。第一条道路，是前文讲过的前卫音乐。它是对此前“艺术音乐作品史”的传承。但二战后，艺术音乐作品史的脉络已经不再清晰，并且还有一个可能提出过无数次的问题，就是观众的缺席。最近，仅仅经历了数十年发展的现代音乐又开始尝试向公众接近，但还没有出现特别成功的作品。一百多年前的勋伯格作品已有不为大众接受的倾向，二战后这种现象尤为突出，至今还没有能进入演奏会的常演曲目。最多是偶尔被人想起重演，但演完还是马上被埋没。经得起“历史与公众的审判”、让人无可厚非的作品在二战后急剧减少。

我们再三讲过，西方艺术音乐一开始就是为少数精英存在的音乐。这少数精英最初指的是教会及王公贵族，到了十九世纪成了有一定教养的市民。而二十世纪后半期的艺术音乐失去了赞助人，是不是因为它在先锋派的道路上越走越远，成了一种不再面向公众的文化呢？我对当下“现代音乐历史”的记述方式有疑问，是因为记述者们没有看到艺术音乐已从公众文化渐渐转变为亚文化。但我不想为此悲叹，不仅不悲叹，我还认为如果前述的音乐还有什么可能性的话，那就是成为彻底的亚文化。大放异彩的摩登爵士正因为曾属于非主流文化，才有可能诞生。

和前卫音乐形成对比的第二条道路，是二十世纪后半叶“正统的艺术音乐”，即“大师演奏经典曲目”，这条道路可以看作是对“艺术音乐公众文化”的传承。指挥家哈农库特曾说过：“到十八世纪为止，人们只听同时代的作品；到了十九世纪，开始既听同时代的，也听过去的作品；而二十世纪的人们变得只听过去的音乐了。”如果有新出版的布列兹指挥维也纳爱乐乐团演奏马勒作品录音，一定会引起很多人的关注，但很少有人翘首以盼布列兹本人创作的新作品吧。第五章也讲过，今日的古典音乐常演曲目基本来自十九世纪后半期到二十世纪初，到了二十世纪后半期，人们关心的信息已经从“是谁创作的”，变

成了“是谁演奏的”，这是一个决定性的变化。特别是从五十年代开始，得益于录音技术飞速发展，在此后的数十年里，“新录音”不断成为话题。仅在钢琴曲方面，从五十年代到七十年代，巴克豪斯、鲁宾斯坦、霍洛维茨、弗朗索瓦、米凯兰杰利、里赫特、古尔德、波利尼等人弹奏的新唱片持续出现，是一个让人目不暇接的丰饶时代。也就不难理解这个时代的古典音乐爱好者为何在对现代音乐感到不知所云时，转而关心“大师演奏的古典曲目”了。反观今天，几乎所有“名曲曲目”的“最佳版本演奏”都已集齐，可以说大师的时代已然过去，有种山穷水尽之感……

第三条道路，我想讲一讲盎格鲁-撒克逊人的娱乐音乐产业，这也是西方音乐在二十世纪诞生的谱系之一。如果说十九世纪是西方艺术音乐称霸世界的时代，那么这个音乐帝国在二十世纪后半期的继承者，就是流行音乐。可能让人略感意外，流行音乐深深植根于十九世纪的西方音乐。特别是十九世纪后半期，大量的音乐厅及沙龙类音乐出现，并和新大陆的非裔美国音乐结合在一起，诞生了现代流行音乐的鼻祖，即锡盘巷、拉格泰姆等类型音乐（从十九世纪末起，集中了众多乐谱出版社的曼哈顿第五大道和百老汇之间的区域称为锡盘巷，之后从这里发源的音乐类型也被称为锡盘巷）。毫不夸张地说，流行音乐的大多数元素，特别在旋律构造、和声及乐器方面几乎沿袭了十九世纪的浪漫主义音乐。而给公众感动与梦想的音乐美学也是如此。浪漫主义音乐的感动人心之处被流行音乐延续下来。古典与流行之间有深刻的关联，绝不像一般人想象的那样相互对立。

为了让大家实际体会前面的论点，我在这里列举几个年代与事件。一九五四年富特文格勒离世，猫王出道；次年即一九五五年，布列兹的《无主之槌》开始作曲，古尔德第一次录制巴赫的《哥德堡变奏曲》，给人们留下深刻印象，同年，约翰·克特兰加入迈尔斯·戴维斯乐队；而约翰·克特兰早期的著名唱片《蓝色列车》录制于一九五七年，那一年托斯卡尼尼去世；还有约翰·凯奇第一次到日本的一九六二

年，披头士发布唱片出道。当然这个时期，克纳佩兹布什、卡尔·舒里希特、克伦佩勒、巴克豪斯等都还健在，卡拉扬与卡尔·伯姆则迎来了他们职业生涯的全盛时期（虽然霍洛维茨以一九五三年的演奏会为节点，停止了公开演出）。前卫音乐、大师名奏、流行音乐三者之间，不管在表面看来是多么毫无关联，它们都是同一时代的现象。

除了前文列举的三大潮流，我想在这里提一下爵士乐的问题。我认为，第二次世界大战以后音乐史上最为辉煌的事件，就是二十世纪五六十年代现代爵士乐的诞生。战前的迪克西兰爵士乐、艾灵顿公爵大乐团、班尼·古德曼的摇摆乐等，尚未太超出娱乐产业的边界，但战后的现代爵士乐却开始走上一条“艺术音乐化”的路线。在迈尔斯·戴维斯、约翰·克特兰、塞隆尼斯·蒙克、比尔·艾文斯，以及以演奏巴赫闻名的现代爵士四重奏（MJQ）等人的音乐中，“即兴”几乎徒有其表。他们的音乐不管有没有乐谱，至少连演奏的细节部分都精心设计过。另外，戴维斯在现代爵士中频繁使用让人联想到法国印象派音乐的调式，约翰·克特兰的复节奏（不同节奏并行的手法）则被认为是受非洲及印度音乐的强烈影响，有堪比斯特拉文斯基的复杂程度（著名的专辑《至高无上的爱》［1965］中已经完全没有娱乐音乐的要素）。这些现代爵士乐称为艺术作品也没有丝毫问题，其构成的严密性、对复杂而独创的音乐体系无止境的追求，都呈现出了与西方艺术音乐同样的性格特点。只是二十世纪六十年代后半期以后，现代爵士就发展为自由爵士等前卫艺术路线，与一直以来的正统娱乐路线分裂了。二十世纪初期曾发生在西方艺术音乐中的事情，也同样发生在现代爵士乐身上。

浪漫主义的福音与束缚咒语

曾几何时，进行各种作曲尝试、精彩地演奏过去的名作、创作广泛传播的曲子，这三种行为密不可分。如弗朗茨·李斯特是当时走在时

代最前端的前卫作曲家，也是演奏贝多芬的《皇帝》《槌子键琴奏鸣曲》等作品的大师级钢琴家，还是一位受欢迎程度可与现代摇滚巨星比肩的艺术家。然而在分工细化和专业化的今天，除了少数例外，已经没有哪位音乐家能在几个领域都保持高水准。可能跟分工细化有关，面对前文所述的在同一时代出现的三个现象，音乐评论也形成了一套固定模式。批评家们责难说，前卫作曲家是“将公众置于一边孤芳自赏”，演奏古典音乐的人则“紧紧抓住过去不放，崇拜神圣遗物”，而流行音乐是“向公众妥协”“将音乐作为商品”。只有现代爵士作为“实验性”“传统的继承者”“和公众的连接点”三者之间的结合，取得了无可非议的成功，虽然它的成就仅仅是一时的。

但这些批判只会阻碍十九世纪音乐史的新发展。第一，音乐家正是因为不被复古的情怀束缚，按照自我意识，自由地进行各种实验及音乐上的尝试，才令十九世纪形成百花齐放、个性纷呈的局面。第二，正是因为不断发掘过去的音乐，才明显扩大了古典音乐的演奏曲目库。只要回顾一下十九世纪巴赫的复兴，就足以理解过去的音乐会给当代作曲家带来多么深刻的影响。第三，十九世纪乐谱出版及演奏会制度的发展，让更多人有机会平等地聆听音乐。与公众之间的纽带对作曲家来说一定是莫大的奖励。而曾经是福音的事物，为什么到了二十世纪后半期，就开始变成一种诅咒与束缚了呢？

或许不该过于悲观，但可以确定一点：我们至今还没能从西方音乐，特别是十九世纪的浪漫主义中解放出来，获得自由。想甩掉十九世纪的影子并不容易，如果批判演奏经典曲目就是抓住过去不放，并因此全面禁止十九世纪以前的曲子（皮埃尔·布列兹二十世纪七十年代曾半真半假地做过这种尝试），可能连演奏家的商业实体都无法存在。现代音乐作曲家自诩站在时代的前端，却背负着太多过往的西方音乐。他们现在仍旧使用五线谱创作管弦乐、钢琴“作品”，并到演奏厅上演。他们作品中频繁出现的尖叫、痉挛、苦恼、冥想的姿态，都是从浪漫主义那里继承来的陈词滥调。无论诞生多么新奇的乐音，也

不管作曲家做怎样晦涩的阐释，在记谱法或由记谱法衍生的音乐体系以及美学上，现代音乐都可谓相当保守。同样的，我认为很多流行音乐也许只是在表面上看起来现代而已。阿多诺曾充满讽刺意味地称流行音乐为常青树，意思是常见常新，实质上还是同样的东西。如今，音乐仍使用“哆咪唆”的传统和声伴奏，用“哆来咪”的音阶制作旋律，以全情投入的歌唱全力消费人们的感情。流行音乐才是浪漫主义在二十世纪以后最忠实的继承者。

但事实上，不是只有流行音乐在不断追求“体现神之降临的音乐”留下的残骸——即感动众生的精神。现代社会所有的音乐体裁都被市场经济侵蚀，成为消费品。无论古典音乐、现代音乐，抑或是称作“世界音乐”的各地民族音乐，都没有太大差别。流行音乐经常被看作将音乐商品化的元凶，就像第五章讲的那样，音乐的商品化早在十九世纪便已开始。但现代的音乐并不单纯是用完就被丢弃的娱乐商品。在各种艺术形式中，只有音乐保留了宗教式的光芒，并且从未消退。人们沉醉于卡拉OK，为爱情剧和电影的主题曲流泪，沉浸于广受欢迎的钢琴家弹奏的肖邦乐曲中，或者在听者寥寥的演出现场认真聆听现代音乐的不协和音时，心中也许都隐藏着对某种“神圣事物降临”的期许。我们在宗教缺失的时代中寻找感动，在一个没有神的时代期盼从音乐中获得宗教式的净化。我想，这其中隐约浮现的，或许正是现代人种种精神危机的前兆。

后记

算起来大概是十多年前的事了。一位教授日本美术史（佛教美术史）的尊敬的友人，无意间曾多次对我说：“不论写作对象是什么，只要写‘通史’，要么在四十岁前，要么到六十岁以后。”一个人无法熟知所有的历史阶段，通史如果不写于“无知者无畏”之时，就只能等到无所畏惧的阶段写了。那时我可能还没有要一个人撰写西方音乐通史这般狂妄的梦想，但可能正因为友人这番话，在不知不觉间有了想写写看的愿望。

如今我四十五岁，既不算“无知者无畏”，也离“无所畏惧”的境界尚且遥远。年轻时稍微有点知识，就会沉醉于无所不知的感觉；现在正相反，到了我这个年纪，越是学习，越感到所知是多么有限，自己是多么无知。现在我能清晰地看到自身知识的漏洞、缺陷与偏颇，深深理解了一个人写通史的可怕之处。然而，做好遭受各种批判的心理准备，决意自己撰写音乐史，这是因为我近年对音乐史专业研究领域的细分化发展感到焦虑。当然，这个时代无论文理，各个领域可能都有这种倾向。

近年来无论在西方还是日本，“西方音乐史”类书籍都毫无例外地由数名作者合著，书也变得越来越厚，甚至有《巴洛克时代（上下）》这种书，连一个时代都被分成上下两卷。如此大部头的书籍，对专业人士来说可以获得大量正确而新鲜的专业知识，而对一般的爱好者来说，单单古典主义音乐一项，就要阅读多达三百页的内容，他们真的能理解音乐史吗？他们能否把握音乐史发展路径的全貌呢？更重要的是，外行不能理解的历史到底有何意义？比如在音乐学校里学

习钢琴，开始对巴赫时代之前的音乐产生兴趣的学生；又比如对历史内容感兴趣的一般古典音乐爱好者；或者因为喜欢美术，也多少想了解一下音乐的人……市面上几乎没有能让这些人轻松阅读，进而了解音乐史流向的书。

我撰写本书时最大的愿望，就是像前言提到的那样，要写成一本让一般读者也能理解音乐史大致流向的书。具体来说，首先要简洁，不能将种种信息都塞入书中，也不能隐藏“我”这个讲述者的存在。我最不希望见到讲述者隐藏自己的主观，伪装出实证科学的客观性。仅仅记录某人某年某月于何处创作了什么曲子，这固然是客观事实，但也毫无意义。而赋予事实意义的，只能是“我”的主观看法。这样虽然会出现把话说满的情况，但叙述历史，便意味着我与历史对话。

正如德国著名的音乐史学家汉斯·海因里希·埃格布莱希特说过的那样，“不存在唯一的客观历史”。“历史”永远都是“我理解的历史”，只能是“有数种可能性的历史中的一种”。而我们常见的音乐史，总是满载太多的最新信息，太多的专业性，却很少让人们去理解音乐发展的流向和脉络。这样的历史变得不再像历史，退化成了单纯的信息收集。后现代主义的历史学家，也有“历史终结了，信息已经取代了历史这种知识形式”的见解。但我认为历史学养的丧失无异于人文科学的自杀。我自知才疏学浅，却偏要独力撰写音乐史，这种堂吉诃德式的匹夫之勇带来的最大的自由正在于此。



我曾在神户大学教授过九年西方音乐史。从每年四月开始教中世纪音乐，到次年一月的二十世纪音乐为止，是一个学年的内容。这种授课节奏特别是在最初的几年相当吃力。这和只讲授与自己专业内容相近的知识不同，为了胜任整个音乐史的教学内容，我本身也学习了大量庞杂的专业知识。得益于此，我听了许多中世纪到巴洛克时期的音乐CD，阅读了大量的乐谱和文献。我现在仍然很怀念当年在神户大

学所做的讲义。如果没有教授那些课程，没有当年来听课的那些学生，我对音乐史知识的了解可能会一直停留在十九世纪，对中世纪等情况一无所知。

如今换了工作，我已不再教音乐通史，这也意味着可以埋头研究自己的专业，获得一份“自由”。但同时另一种担忧也渐露端倪，我担心长此以往，不知何时会再次失去对音乐史整体面貌的关注。丧失一般的学养，便丧失了与一般读者的共通之处，变成了单纯的专家。这种不安可以说是撰写本书最大的动机。我想趁着还没忘记在神户大学授课期间的那份讲义，将自己的思路重新整理出来，这种心情也是写作本书的一大原动力。

中公新书编辑部的松室彻先生提出本书的策划，大约是在今年二月末。如果我尚在神户大学的话，正是为每年四月开始的西方音乐史课程做准备的阶段。现在想来，那是离开神户大学后时隔两年再次全盘学习西方音乐史。不同的是这次不再准备讲义，而是用著书的方式回归。只是那时我还沉溺于“撰写通史要么在四十岁前，要么到六十岁以后”的想法，并没有真正想马上执行，不过是嘴上随便说说，想着自己终有一天会写。然而，松室先生的反应却比我想象中积极得多。于是，我们在分别时约好“放暑假时开始断断续续写一点”，在联络了几次后又变成“三月开始写一点试试”。事实上，我没想到动笔后会那么顺畅。从今年四月到六月间，我的日程非常繁忙，几乎没有休息日，每月还得去东京出差三次，但到七月初已经完成了浪漫主义那一章。另外也在不知不觉间将交稿日期定为八月初。最初约好的“暑假开始断断续续写一点”，最后成了“开始放暑假时交稿”。

继上一本《歌剧的命运》后，我和松室先生再度共事。再没有什么比与敬佩的编辑一起合作更愉快的了。当然，被编辑用若无其事的口吻指正时（文中我自己感到写得不太有把握的几个地方，几乎都被指出来了），我也会脸色苍白，眼前一黑，但还是调整好心情重新改写，改完后也明白确实比初稿好得多。对作者来说，这是最好的奖

励。如果没有松室先生这个搭档，我不可能在如此短的时间内，一直保持良好的状态写完本书。写作的这四个半月太愉悦，甚至在完成终章时心中有些寂寞。“今后再一起合作吧”，这是我此刻心中的想法，也是对松室先生最大的谢词。

冈田晓生
二〇〇五年九月五日于京都北山

文献索引

总索引

本书中看待西方音乐史的根本观点，参考自二十世纪二十年代德国评论家保罗·贝克的《西方音乐史》，以及既是西方古典音乐的饱学之士，又是民族音乐学者的瓦尔特·奥拉的《世界音乐史的四个时代》。布鲁诺·内特尔向世界传播西方音乐，并让西方音乐与当地音乐融合，在《世界音乐的时代》一书中生动描绘了流行音乐的多样性。强烈意识到“西方艺术音乐的黄昏”的哈农库特撰写了《何谓古乐？作为语言的音乐》。汉斯·海因里希·埃格布莱希特的《西方音乐》是一本罕见的音乐史方面的书，“什么是艺术音乐”的问题始终贯穿其中。

第一章和第二章

关于中世纪音乐，金泽正刚的《中世纪音乐的精神史——从格里高利圣咏到文艺复兴音乐》是很好的指导。另外读完莱恩霍德·哈梅尔斯泰的《天使之乐》，就能明白中世纪的“音乐”与我们理解的“音乐”是不同的事物。海因里希·贝塞勒描写中世纪到文艺复兴时期音乐的巨著《中世纪和文艺复兴的音乐》虽然是非常老的资料了，但至今还没有其他关于中世纪或文艺复兴时期的音乐史像这本一样激动人心。同一位作者写的《论音乐和音乐史中的美学》收录了大量从中世纪到巴赫时代的精彩论文，以极为真实的质疑精神贯彻始终，将“西方音乐中近代和前近代”的差异鲜明地表现出来。

第三章

巴洛克时代宫廷音乐的参考资料，除了总索引中介绍过的哈农库特《何谓古乐》，还有克里斯托弗·霍格伍德的《宫廷音乐》，胡贝特·奥特肯普的《不情愿的天使——阉人歌手的世界》。另外，虽不是音乐类书籍，理查德·阿尔文的《大世界剧场》和沃尔夫·冯·尼贝尔许茨的《巴洛克和洛可可》，为研究君主专制时代的宫廷文化提供了绝佳的考据。在讲述以巴赫为中心的新教圈德意志音乐文化方面，有礒山雅《巴赫——灵魂的布道者》及铃木雅明《巴赫的馈赠》等书。

第四章

前文提到的哈农库特《何谓古乐》，为思考古典主义音乐带来诸多启发性观点。而读过伊东信宏的《读海顿的埃斯特哈希奏鸣曲》，就能了解作为宫廷“雇用人”的音乐家们的自我意识如何一步步觉醒。关于莫扎特音乐戏剧性的特点，特拉西布洛斯·乔治亚季斯的《音乐与语言》很有名，内容颇为艰深，但值得一读。关于莫扎特音乐几近颓废的洗练及感官刺激，让·斯塔罗宾斯基《法国革命与艺术　1789年　理性的标章》鲜明地展现了那个时代的背景。为贝多芬取得的崇高地位提供参考的是富特文格勒《声音与言语》和阿多诺《贝多芬：音乐的哲学》。

第五章和第六章

十九世纪音乐史的总览，我首推格奥尔格·克内普勒的《十九世纪音乐史》。关于十九世纪巴黎前半期的音乐生活，最值得推荐给大家的是海因里希·海涅《卢泰西亚：法国的政治、艺术及国民生活报

告》。海涅对法国七月革命时代的巴黎众生相予以辛辣嘲讽，让人捧腹叫绝。关于炫技音乐的流行和音乐教育（钢琴方面）的热潮，格雷特·韦迈耶的《卡尔·车尔尼：被钢琴囚禁的音乐家》和西原稔《钢琴的诞生——从乐器的角度看到的“近代”》可供参考。大歌剧方面可参照帕特里克·巴比耶的《罗西尼时代的歌剧与巴尔扎克》以及拙作《歌剧的命运——令人着迷的十九世纪“一夜之梦”》。德国的民族音乐文化请参照卡尔·达尔豪斯的《绝对音乐的理念》，虽然文体生硬，但确实是古典式的文献。从十九世纪后半期到二十世纪初期的法国音乐，请参考浅井香织《音乐的“现代”开始之时——第二帝国的音乐家们》和米歇尔·弗雷《从第二帝国到二十世纪的音乐与社会》。关于德国文化圈世纪之交时期的音乐，请参考拙作《“玫瑰骑士”之梦——理查德·施特劳斯与歌剧的变迁》。

第七章

关于二十世纪音乐的诸般面貌，人们的评价虽然毁誉参半，但我认为西奥多·阿多诺的著作依然是基本原点。特别是《新音乐的哲学》《不协和音——管理社会中的音乐》《音乐社会学序说》《阿多诺音乐媒体论集》等四册是必读书目。